

Silvia Schroer (ed.)

# Images and Gender

Contributions to the Hermeneutics  
of Reading Ancient Art



Academic Press Fribourg  
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen



Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds  
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Camera-ready text submitted by the editor

© 2006 by Academic Press Fribourg, Fribourg Switzerland  
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

Fabrication: Imprimerie Saint-Paul Fribourg Switzerland  
ISBN-13: 978-3-7278-1558-4    ISBN-10: 3-7278-1558-2 (Academic Press Fribourg)  
ISBN-13: 978-3-525-53020-7    ISBN-10: 3-525-53020-X (Vandenhoeck & Ruprecht)

**Digitalisat erstellt durch Flurin Baumgartner,  
Religionswissenschaftliches Seminar, Universität Zürich**

TeilnehmerInnen des internationalen Symposions:

**DER QUELLENWERT VON BILDERN BEI DER REKONSTRUKTION ANTIKER FRAUENGESCHICHTE**

**THE VALUE OF PICTURES AS A SOURCE FOR THE RECONSTRUCTION OF WOMEN'S HISTORY IN ANTIQUITY**

(CETheol, Bern, 2.-5.4.2004)



1. Claudia Merthen (D), 2. Sian Lewis (UK), 3. Angelika Lohwasser (D), 4. Frauke Weierhäuser (D), 5. Tanja Scheer (D), 6. Silvia Schroer (CH), 7. Thomas Staubli (CH), 8. Julia Asher-Greve (CH), 9. Nanno Marinatos (GR), 10. Julia Müller-Clemm (CH), 11. Ruth Meyer Schweizer (CH), 12. Robin Mackenzie (UK), 13. Ulrike Sals (D), 14. Ernst Axel Knauf (CH), 15. Deborah Sweeney (IL), 16. Ulla Kreiling (D), 17. Nadja Boeck (CH), 18. Susanne Bickel (CH), 19. Adrian Stähli (CH), 20. Kalinka Huber (CH), 21. Ruth Lindner (D), 22. Claudia Suter (CH), 23. Julia Assante (USA), 24. Walter Mayer (D), 25. Martti Nissinen (FI).

Nicht abgebildet:

Anne Biemann (CH), Veronique Dasen (CH), Sandrine Ducaté-Paarmann (CH), Alexander Müller-Clemm (D), Irène Schwyn (CH).





## Contents

Preface	7
Einleitung	9
<i>Silvia Schroer</i>	
SETTING THE FIELD	
Iconography and the Study of Gender	23
<i>Sian Lewis</i>	
‘Golden Age’ of Women? Status and Gender in Third Millennium Sumerian and Akkadian Art	41
<i>Julia M. Asher-Greve</i>	
Individuum und Rollen: Frauen in den thebanischen Gräbern des Neuen Reiches	83
<i>Susanne Bickel</i>	
Gender und Ikonographie – aus der Sicht einer feministischen Bibelwissenschaftlerin	107
<i>Silvia Schroer</i>	
GENDER, NAKEDNESS, NUDITY	
On Nakedness, Nudity, and Gender in Egyptian and Mesopotamian Art	125
<i>Julia M. Asher-Greve &amp; Deborah Sweeney</i>	
Undressing the Nude: Problems in Analyzing Nudity in Ancient Art, with an Old Babylonian Case Study	177
<i>Julia Assante</i>	
Nacktheit und Körperinszenierung in Bildern der griechischen Antike	209
<i>Adrian Stähli</i>	
To Be or not to Be a Hetaira: Female Nudity in Classical Athens	229
<i>Ulla Kreiling</i>	
Hysteria and Metaphors of the Uterus in Classical Antiquity	239
<i>Véronique Dasen &amp; Sandrine Ducaté-Paarmann</i>	

## STATUS AND POWER: ROYAL WOMEN

- Die bildliche Darstellung königlicher Frauen der III. Dynastie  
von Ur und ihre sozialpolitische Aussage 263  
*Frauke Weiershäuser*
- Die Darstellung der königlichen Frauen von Kusch 281  
*Angelika Lohwasser*
- Bilder der Macht? Repräsentationen römischer Kaiserinnen 295  
*Tanja S. Scheer*

## STATUS AND POWER: MOTHERS AND PRIESTESSES

- Kinder und ihre Betreuungspersonen auf den neuassyrischen  
Palastreliefs 323  
*Irène Schwyn*
- Mutter und Söhne in der Bildkunst Griechenlands: Klassisches  
Athen und hellenistisches Pergamon 331  
*Ruth Lindner*
- Bilder (fast) ohne Worte: die griechischen Grabstelen für  
Priesterinnen 351  
*Anne Bielman Sánchez*

- The Contributors 379
- Plates 385

## Preface

From April 2-6, 2004 an interdisciplinary symposium took place in Bern, treating hermeneutical questions of gender study, entitled "The Value of Pictures as a Source for the Reconstruction of Women's History in Antiquity". The contributions contained in the present book have arisen out of the symposium, which took place in an unusually constructive and issue-focused atmosphere and whose inspiring interdisciplinarity has been most positively remembered by organizers and participants alike. I would like to take this occasion to thank all persons and institutions who contributed towards the success of the meeting and towards the emergence of this book. Such a process, which takes years to complete, is full of many hours and days of labour, which will never be seen again, and yet they are present in every page of this book.

My first thanks goes to Julia Müller-Clemm (Bern) who, in her function as my scientific assistant, took over the task of planning the symposium and was engaged and present everywhere, from the development of the first ideas all the way to the accommodation of the guests. Her knowledge in the field of "gender and archeology" supported and enriched the preparations for the symposium. Her content-related competences, as well as the experienced preparatory work and help with the realization of the event were irreplaceable and created the framework which made it possible that the symposium was considered a success by everyone.

The financing of the event was made possible most of all thanks to the support of the *Max and Elsa Beer-Brawand-Fonds* (Bern). I wish to express my great thankfulness for the uncomplicated and generous support.

I wish to thank Susanne Bickel (Freiburg CH/Basel) and those in charge of the *Schweizerische Gesellschaft für Orientalische Altertumswissenschaft* (SGOA) for helping to integrate a conference of the SGOA into the structure of the symposium, thereby enabling a presentation of particular lectures to a wider audience. Alex Müller-Clemm (amc Medien, Freiburg D) deserves special thanks for having preserved us from all the possible technical problems with projectors, beamers and similar useful but sometimes tricky appliances, so that we had the necessary calm to concentrate on the content of our lectures and the discussions during the meeting.

My thanks goes most notably also to the participants of the symposium, who came with excellent lectures and who promptly engaged in a lively



exchange with each other. They readily became involved in disciplines other than their own and engaged with great interest in the discussions. The humble degree of self-portrayal and the critical-constructive spirit experienced during the event so full of enthusiastic discussions created a pleasant difference to many other conferences.

Collecting the lectures of all the participants took a full year and required, as usual in projects of this sort, some patience and pertinacity from the editor. The permanent work-overload of those supposed to be doing research at the universities, but increasingly overwhelmed with duties of other kinds, contributed to the delay. But the delay was also a gain in quality, inasmuch as it enabled the authors substantially to edit their contributions. Of what value were a symposium, if the lectures were printed immediately and without the influence of the discussions!

I owe sincere thanks to Dr. Ulrike Sals, working as my assistant since autumn of 2004, as well as Patrick Wyssmann (Bern) and Sara Kipfer (Bern), who put so much effort into the basic layout and the proofreading, and also to Christopher Dickinson (Freiburg CH) for his express translation service. I would like to particularly thank Julia Müller-Clemm and Alex Müller-Clemm (amc Medien). It is only due to their outstanding competence in the editing of complex text and image documents that all the preparatory work on the manuscripts actually resulted in a book.

Othmar Keel, Christoph Uehlinger and Susanne Bickel agreed to include this book into the series *Orbis Biblicus et Orientalis* (OBO). Thus standard volumes like e.g. *Images as Mass Media* (OBO 175) or *Crafts and Images in Contact* (OBO 210) are meaningfully followed by *Images and Gender* as a further treatment of hermeneutical questions concerning ancient art.

A special thanks goes to the *Swiss National Science Foundation* for a noteworthy contribution towards the printing costs.

Bern, February 2006

Silvia Schroer

# Einleitung

Silvia Schroer

## I. Befreiung von der Hegemonie der Texte: der Quellenwert der Bilder für die Genderforschung

Textquellen haben seit je in allen Disziplinen der Altertumswissenschaft mehr Aufmerksamkeit und Glauben gefunden als Bildquellen. Auch wo die Text- und Bildforschung getrennte Wege gingen, wie im Bereich der Klassischen Antike, blieb die Hegemonie der Texte über die Bilder in gewisser Weise erhalten. Bilder wurden und werden eingeordnet in Raster, die aus schriftlichen Traditionen (Epen, mythologische Texte, Dramen und Hymnen antiker Autoren) bekannt sind.<sup>1</sup> Bildern wird als Quellen kein eigenes Recht, keine Autonomie, keine Beweiskraft zugestanden. Man sucht nach der Legende, dem Text zum Bild, um seine Aussage dingfest zu machen. Bilder bekommen Hilfsfunktionen. Gern werden sie ergänzend beigezogen, um allzu magere Textbefunde auszustaffieren mit Realienkundlichem. Oder sie werden gebraucht, um Texte zu bestätigen, gleichsam zu illustrieren.

Bildquellen sind jedoch eigene Zeuginnen der Geschichte, seltener der Ereignisgeschichte mit ihren Herrschern und Kriegen, häufiger der Sozial- und Religionsgeschichte, der Mythen und Weltbilder, vielfach der Phänomene der „longue durée“ (Braudel 1958 und 1980).<sup>2</sup> Bilder haben ein Recht gesehen zu werden, wozu es allerdings nötig ist, ihre Gesetzmäßigkeiten (Grammatik) ähnlich wie eine Sprache mit Wortschatz, Semantik und Syntax zu lernen. Weder Texte noch Bilder bilden Realitäten ab. Sie sind nicht deskriptiv, sondern tendenziell eher präskriptiv, indem sie kulturelle Codes, ja sogar Herrschaftsideologien transportieren. Beide repräsentieren, symboli-

---

<sup>1</sup> Keel 1992 und 2002; Lewis 2002; Schroer & Keel 2005: 11-33.

<sup>2</sup> Geschichtsforschung, wie sie in diesem Band im Blick ist, weiß sich den Anliegen von Braudel sehr weitgehend verpflichtet. Vgl. dazu besonders auch Knauf 1991 und den grundlegenden Beitrag von Christoph Uehlinger (2001), der im Folgenden in der Sache vorausgesetzt ist, auch wenn nicht alle Aspekte seiner (nicht genderspezifischen) Fragen in der hier gebotenen Kürze erwähnt werden können.

sieren und performieren verschiedene Ebenen von Wirklichkeit (Bahrani 2001: 31). Beide sind ausschnittshaft, decken sich nur teilweise mit dem, was wirklich war: "While visual imagery, or 'iconography' as archaeologists often mistakenly refer to it, has often been taken to be an accurate visual record of ancient society, such an assumption is by no means acceptable to art historians. The relationship of visual representation to reality is a highly problematic and theoretically complex area which has been debated in both philosophical writing and in art history [...]" (Bahrani 2001: 27).

Wenn wir auf attischen Vasen Frauen bei der Ernte in Obstbäumen sehen, sagen uns diese Bilder wahrscheinlich nichts über die reale Beteiligung von Frauen bei der Erntearbeit (Lewis 2002: 83-86). Vielmehr hat das Früchteernten im Kanon der griechischen Vasenmalerei eine symbolisch-mythologische Bedeutung, die mit Erotik, aber auch Hinweisen auf den Tod verbunden zu sein scheint. Hingegen sind ägyptische Reliefszenen mit Frauen der Unterschicht, die auf Feldern Nachlese halten und sich dabei prügeln, mit Sicherheit ein Stück ägyptischer Realität, vielleicht nicht der ganzen Realität, da Männer sich möglicherweise genauso prügeln, aber trotzdem nicht dargestellt werden sollten. Die Frage ist in diesem Fall, welches übergeordnete Interesse ägyptische Grabreliefs hatten, solche sozialgeschichtlichen Details anzumerken. Trug es zur Darstellung der Größe des Grabherrn bei, dass die Armen auf seinen Feldern noch genug Reste zu essen fanden?

Texte und Bilder leisten Verschiedenes und haben verschiedene Schwächen (Keel 2002: bes. 90-96). Sie folgen ihrer je eigenen Agenda, ihrem eigenen Programm, das zunächst mit den adäquaten Methoden der jeweiligen Disziplinen für sich allein untersucht werden muss. Es ist problematisch, Texte und Bilder vorschnell zu 'vergleichen' oder in Beziehung zueinander zu setzen. Dies gilt allgemein, aber auch im Blick auf die Genderforschung.

Ein kluger Umgang mit Texten und Bildern ist nur zu finden, wenn die genderspezifischen Leistungen und Schwächen von Textgattungen und Bildträgergruppen in bestimmten kulturellen Kontexten taxiert werden können, d.h. wenn eruierbar ist, welche Interessen, rhetorischen Absichten usw. eine Text- oder Bildgattung verfolgt. Letztlich geht es in Bezug auf Bilder antiker Kulturen um die Ebene der Ikonologie,<sup>3</sup> d.h. des schwierigen Erkennens der Funktion von Bildern in einem nur erahnten, größeren kulturellen Symbolsystem.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Panofsky 1939 und zu einer modifizierten Anwendung seiner Methode Keel 1992: 267-273; Kühne 1999: bes. 347-350.

<sup>4</sup> Dass im Blick auf die Gesamtheit der Bilder einer antiken Kultur von "Kunst" gesprochen werden kann, soll hier nicht erörtert werden. Es handelt sich meistens um Kunsthandwerk. Antike Artefakte waren Gebrauchskunst, sie dienten ganz bestimmten Zwecken. Viele Objekte und Bilder sind an heutigen Standards kunstgeschichtlicher



Bei der Frage nach Frauengeschichte und Gender geraten wir rasch in die Netze der Kodifizierungen von Bildern wie Texten, wir werden überrascht von Widersprüchen oder völlig divergenten Resultaten der Auswertung verschiedener Quellen. Was Bilder über den Status von Frauen in einer bestimmten Epoche aussagen, muss beispielsweise nicht übereinstimmen mit den Auswertungen von Wirtschaftsquellen derselben Zeit. Von der ägyptischen Kunst – wie der Literatur – wissen wir seit langem, dass sie sehr weitgehend Ideen und weniger Realitäten verpflichtet ist, was schon vor dem Anbruch des ‘Gender’-Zeitalters zu beträchtlichen Auseinandersetzungen um die Deutungen von ägyptischen Frauenbildern führte.<sup>5</sup>

## II. Ikonographie und Gender in den Altertumswissenschaften: Etappen und Desiderate

In allen Zweigen der Altertumswissenschaft haben sich in den letzten zehn Jahren Ansätze zu feministischer Forschung und Genderforschung entwickelt.<sup>6</sup> Dabei ist die Erforschung von historischer Geschlechtergeschichte auf vielfältige Weise mit den Interessen, Fragen und Machtkämpfen der Neuzeit verknüpft. Wissenschaftliche Diskurse über Frauen oder Gender in längst vergangenen Epochen stehen im Spannungsfeld zwischen Legitimation von modernen Herrschaftsverhältnissen unter den Geschlechtern und Auflehnung gegen dieselben.

---

Diskurse gemessen keine Kunst, aber für die ikonographische Arbeit ist eine billige Terrakotte genauso wichtig wie ein besonders wertvolles Kultbild. Vgl. zur Diskussion Bahrani 2001: 28ff; Schroer & Keel 2005: 21-23.

<sup>5</sup> In der Ägyptologie sind sozialgeschichtlich orientierte Arbeiten noch immer selten (Ausnahmen sind z.B. Brunner-Traut 1974; Strouhal 1994). Die Archäologie in Ägypten ist bis heute mehrheitlich Archäologie des Todes, konzentriert sich also auf die zahlreichen Grabanlagen, nicht Wohnbereiche von Lebenden. Die Präsentation gerade des Lebens der alten Ägypterinnen gab gelegentlich Anlass zu Streitigkeiten. So wurde die Ausstellung “Nofret – die Schöne” am Ende an zwei Ausstellungsorten von zwei verschiedenen Katalogen begleitet. Der Münchner Katalog übernahm die ideale Welt der ägyptischen Bilder als reale Welt im Sinne einer weitgehenden Egalität von Mann und Frau, der Heidelberger stellte die ideale Welt u.a. von der Sozialgeschichte her in Frage (vgl. dazu Schmitz & Steffgen (Hg.) 1989).

<sup>6</sup> Vgl. für Mesopotamien Asher-Greve 1997; Durand (ed.) 1987; Asher-Greve & Wogec 2002; für die griechische und römische Antike Wagner-Hasel und Scheer 2000; Reeder 1996; Scheer 2002 (mit einem sehr differenzierten Forschungsüberblick und reicher Bibliographie); Späth & Wagner-Hasel (Hg.) 2000; für Zypern Bolger & Serwint (ed.) 2002. Für Palästina/Israel bis in die frühchristliche Zeit vgl. schon Schroer & Schottroff & Wacker 1995 und den Forschungsbericht von Müller-Cleemann 2001. Neben einer in ihrer Fülle inzwischen nicht mehr resümierbaren feministisch-exegetischen Forschung gibt es auch genderspezifische Publikationen, in denen die biblischen Texte in ihrem altorientalischen Kontext untersucht werden, z.B. die Rechtstexte (Lafont 1999).

In der Archäologie wird Gender als Kategorie immer bedeutsamer.<sup>7</sup> In diesem Forschungsgebiet geht es um die Revision von Befunden und ihrer Deutung, die aufgrund androzentrischer Interessen und Blackouts, teilweise auch aufgrund unzureichender technischer Möglichkeiten, ein falsches Bild von Geschlechterverhältnissen, Geschlechterrollen, Macht usw. vermitteln. Auch im Blick auf die Bilder alter Kulturen sind Genderdiskussionen in den verschiedenen Fachgebieten inzwischen aus den ersten Kinderschulen heraus. Ganz ähnlich wie in der textbezogenen Forschung ist in der ikonographischen Forschung das einsetzende Interesse für Gender zunächst in Titeln greifbar, die auf Frauen und Frauenleben fokussieren ("die Frau in ...", "Frauen in ..."). Hier wie dort erwies sich dieser Fokus aber bald einmal als hermeneutisch unzulänglich. Der Blick auf 'die' (alle) Frauen muss beispielsweise durch eine genaue Untersuchung der Lebenswelten von Frauen verschiedener Klassen oder Altersgruppen abgelöst werden. Anhaltendes Interesse fanden und finden nach wie vor die antiken Göttinnen. Die weiblichen Symbole in religiösen Symbolsystemen wurden von der *mainstream*-Forschung oft mit androzentrischen Blicken wahrgenommen und beschrieben. Das Defizit an weiblicher Symbolik in den monotheistischen Religionen und die auf Männer wie Johann Jakob Bachofen (1815-1887) zurückgehenden Ideen von einer matriarchalen Antike mit großen Göttinnen gehören ebenfalls zu dem Erbe, das die Beschäftigung gerade mit den Göttinnen besonders spannend und notwendig macht (Keel & Uehlinger 2001; Keel & Schroer 2004).

Neue Fragestellungen sind inzwischen hinzugekommen. So ist für feministische Forschung und Genderforschung die kritische Analyse der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Bildinterpretationen unerlässlich. Wenn beispielsweise immer wieder im Zusammenhang nackter, weiblicher Idole von "Fruchtbarkeit" und "Muttergöttinnen" die Rede ist, so geht diese Wahrnehmung nachweislich auf Interpretationen des 19. Jh. zurück, die dringend revidiert werden müssen.<sup>8</sup> Die Dekonstruktion von fragwürdigen, traditionsbedingten Konzepten ist ein wichtiger Schritt der genderspezifischen Arbeit mit Bildern. Zudem gilt es, mit neuen, genderspezifischen Fragestellungen und vielfältigen Methoden Zugänge zur Bildwelt der verschiedenen Kulturen der Antike zu gewinnen. Es geht um eine umfassende Revision und erkenntnistheoretische Korrektur der Deutung, Gewichtung und ikonologischen Einordnung von Bildern. Im Bereich der griechischen und römischen Antike scheinen die genderspezifischen Diskussionen um einzelne Themen sowie um Hermeneutik und Methode der Bildinterpretation bereits weit gediehen,<sup>9</sup> in der Ägyptologie und den

<sup>7</sup> Vgl. die Beiträge in Rautman (ed.) 2000; Müller-Clemm 2001.

<sup>8</sup> Vgl. Assante 2002 und 2003 sowie ihren Beitrag in diesem Band.

<sup>9</sup> Pfisterer-Haas 1989; Fantham & al. 1994; Killet 1996; Reeder 1996; Lewis 2002; Stähli 2001; 2002.

Vorderasiatischen Wissenschaften sind die Genderdiskussionen jünger (Winter 1996; Asher-Greve 1997; Bahrani 2001). Über die verschiedenen Fachgebiete hinweg ist seit langem ein besonders großes Interesse an Themen wie "Nacktheit", "Körper", "Sexualität", "Tod und Trauer" sowie "Herrschaft" und "Macht" festzustellen. Hier treffen sich kultursymbolische Diskurse mit spezielleren Interessen ikonographischer Forschung.<sup>10</sup>

Generell ist die Erforschung von Frauengeschichte und -alltag in den antiken Kulturen durch einen fundamentalen Umbruch in den Textwissenschaften (nicht nur) der Antike hin zu Fragen nach Rezeptionsästhetik und durch reader-response-Ansätze in den letzten Jahren in den Hintergrund gedrängt worden. Sie bleibt aber ein dringendes Desiderat. Ob Mesopotamien, Palästina/Israel, Ägypten, Griechenland oder Rom – die (Sozial-) Geschichte und Lebenswelt von Frauen, Männern, Kindern, den verschiedenen Bevölkerungsgruppen und -schichten kann nur rekonstruiert werden, indem möglichst viele Quellen beigezogen, auf ihre Zuverlässigkeit oder Besonderheit untersucht und ausgewertet werden. Für manche frühe Epochen stellen zudem Bildzeugnisse die Hauptquellen für eine Rekonstruktion von realen und vorgestellten Welten dar.<sup>11</sup> Gegenläufig zum Desinteresse an der Historie bzw. zum Verzicht auf historische Rekonstruktionen sind in der Archäologie die sozialgeschichtlichen Optionen erst seit Kurzem im Kommen ('new archeology'). In der ikonographischen Forschung ist eine langsame Befreiung von einseitig stil- und kunstgeschichtlichen Fragestellungen hin zu kommunikationsorientierten, aber auch sozial- und kulturgeschichtlichen Betrachtungsweisen zu beobachten (Winter 1995; Kühne 1999).

### III. Die Notwendigkeit interdisziplinärer Forschung

Interdisziplinäre Zusammenarbeit schärft den Blick und gibt neue Impulse. Als Bibelwissenschaftlerin und Spezialistin für die Ikonographie Palästinas/Israels bin ich von der Sache her auf diese Zusammenarbeit angewiesen. Palästina war Teil des Alten Orients, aber nur selten in der Geschichte in der Lage, ungestört von den imperialen Interessen seiner Nachbarn eigene Wege zu gehen. Die Bilder spiegeln die wechselnden Einflüsse, die Ägypten, Mesopotamien, Anatolien u.a. auf das kleine Land nahmen, sodass Forschung im Bereich der Ikonographie Palästinas/Israels immer interdisziplinäre Forschung bedeutet. Der Austausch von ForscherInnen, die sich mit verschiedenen Bereichen der Antike und ihren Bildern befassen,

<sup>10</sup> Fantham & al. 1994; Kampen (ed.) 1996; Robins 1996; Koloski-Ostrow & Lyons (ed.) 1997; Wyke (ed.) 1998; Parpola & Whiting (ed.) 2002. Vgl. auch Völger (Hg.) 1997.

<sup>11</sup> Vgl. die Beiträge von Julia Assante (zu den neolithischen Idolen) und Silvia Schroer in diesem Band.



sen (Alte Geschichte, Altphilologie, Klassische Archäologie, Ethnoarchäologie, Vorderasiatische Archäologie und Philologie, Ägyptologie, Bibelwissenschaft, Kunstgeschichte) kann entscheidende methodische und hermeneutische Impulse zur Klärung folgender Fragen geben: Welche rhetorische und womöglich androzentrische Absicht verfolgen spezifische Bild- oder Textgruppen? Wer sind die AdressatInnen? Welche Bevölkerungsgruppen kommen als AuftraggeberInnen, VerfasserInnen bzw. KünstlerInnen in Frage? Lassen sich genderrelevante Aussagen machen über die Rezeption von antiken Bildern? Welche Text- und welche Bildgruppen sind besonders ergiebig für die Rekonstruktion von Geschlechterrealitäten, welche müssen gegen den Strich gelesen werden, welche sind ganz und gar unbrauchbar für historische Fragestellungen? Lassen sich Leistungen von Bildern und Texten im Blick auf Gendergeschichte vergleichen?

Die Berner Tagung gab der Frage nach dem Quellenwert von Bildern bei der Rekonstruktion von Frauengeschichte Priorität und fixierte damit eine Referenzgröße der hermeneutischen Arbeit. Etliche Beiträge und Diskussionen widmeten sich jedoch systematisch der Frage, wie überhaupt Gender in bestimmten Bildgruppen, Epochen, Kulturräumen konstruiert wird. Wie entstehen und wie funktionieren die Kodifizierungen von weiblichem (versus männlichem) Status, weiblicher Macht, Mutterschaft oder Trauer?

Gender ist dabei keine unproblematische analytische Kategorie (Butler 1990; Scott 2001). Es zeichnet sich immer deutlicher ab, dass es, wenn wir von Gender sprechen, keineswegs nur um das Verhältnis der Geschlechter zueinander geht, um Macht der Männer und Unterdrückung der Frauen, sondern um viel komplexere Verflechtungen von Geschlecht, Kaste, Klasse, Rasse, Religion mit kulturellen Denkkategorien, Begrifflichkeiten usw. Was in den meisten modernen bzw. postmodernen Genderdiskussionen nicht zur Kenntnis genommen wird, ist, dass die Bibelwissenschaftlerin und Hermeneutikerin Elisabeth Schüssler Fiorenza diese Komplexität der Genderkategorie schon viel früher als andere eingefordert hat (1992; 1998; 1999). Sie hat die unauflösbaren Verbindungen von Gender und anderen wichtigen Analyserastern in ihrer Kyriarchatspyramide, die sich auf die antike Diskussion um die Ordnung der Ökonomie von Haus und Staat zurückbezieht, dargestellt. Diese Pyramide stellt zwischen ihrer Spitze, dem freien *pater familias*, und ihrer Basis, der unbelebten und belebten Natur, ein komplexes System von patriarchaler Herrschaft über Natur, Sklaven und Sklavinnen, Kinder, Tiere usw. dar, in welchem beispielsweise Frauen als Angehörige einer bestimmten Klasse oder Religion durchaus auch patriarchale Unterdrückung über andere (Männer einer untergeordneten Klasse, Kaste usw.) ausüben können.

Es ist nach Schüssler Fiorenza unmöglich, die Geschlechterfrage aus den Zusammenhängen anderer gesellschaftlicher Ordnungen herauszulösen. Jedoch ist es eine unverzichtbare Aufgabe, die Geschlechterfrage in

alle anderen Fragestellungen und Analysen hineinzutragen und sichtbar zu machen, wo die mainstream-Forschung aufgrund von Vorurteilen und blackouts zu mangelhaften oder gar falschen Erkenntnissen gekommen ist.

#### IV. Die Beiträge dieses Bandes

Das Interesse des vorliegenden Buches ist ein fächerübergreifend-hermeneutisches, der Zugang führt aber über exemplarisches Material. Es ist ebenso unsinnig, über Texthermeneutik zu sprechen, ohne immer wieder konkrete Texte in den Blick zu nehmen und an ihnen die systematisierenden Überlegungen zu prüfen, wie über Ikonographie und Ikonologie nachzudenken, ohne immer wieder die konkreten Bilder anzuschauen und an bestimmten Bildgruppen aus bestimmten Epochen und Regionen nachzuprüfen, ob die Bildhermeneutik tatsächlich standhält. Wir alle, die wir mit Bildern arbeiten, wissen, wieviel gründliche Kenntnis von hunderten von Bildern einer Kultur notwendig ist, um auch nur über einen kleinen Sektor der Ikonographie fundiert Auskunft geben zu können.

Das Gesamtarrangement der Artikel dieses Bandes ist zwar wohlüberlegt, kann aber dennoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder auch nur Repräsentation aller wichtigen Gebiete erheben. So fehlt beispielsweise ein Blick auf die minoische Kunst. Die Beiträge sind teilweise auf große Überblicke und teilweise auf präzise Bearbeitung von kleinen Feldern ausgerichtet, weil makro- und mikroskopische Arbeiten zweifellos aufeinander angewiesen sind. Innerhalb der einzelnen Gruppen liegt der Reihenfolge nur die relative Chronologie des behandelten Materials zugrunde.

##### *IV.1 Setting the Field*

Eine erste Gruppe von Beiträgen ist durch eine Art Weitwinkelseinstellung charakterisiert, die dazu beitragen soll, größere Forschungsfelder abzustecken.

*Sian Lewis* zeigt in ihrem Artikel die Eigenständigkeit der Vasenmalerei in Bezug auf Frauenbilder auf. Die Bilder folgen nicht denselben Agenden wie die Texte der klassischen Autoren, sie können auch nicht einfach zu deren Ergänzung beigezogen werden. Manchmal werfen sie ein neues Licht auf einen Ausschnitt von Frauenwelten, manchmal stehen sie in starkem Kontrast zu den Aussagen der Texte. Wichtig ist die Befreiung der Bildinterpretation von der Vormundschaft der Textinterpretation.

*Julia M. Asher-Greve* bietet einen Überblick über die Verbindung von Status und Gender in der sumerischen und akkadzeitlichen Kunst des 3. Jt.v.Chr. Die Inventarisierung der Frauendarstellungen der gesamten Epoche zeigt zum einen, dass mehrheitlich Frauen der Oberschicht ins Bild

treten, manchmal Frauen bestimmter Berufsgruppen, manchmal größere anonyme Gruppen, z.B. Musikantinnen. Zum anderen ist eine höchst komplexe Interferenz von Gender und Status in den Konventionen der Darstellung erkennbar.

*Susanne Bickel* untersucht die Bildwelt der thebanischen Gräber des Neuen Reiches nach den Gesetzen, die die Darstellungsweisen von Frauen, Individuen ebenso wie Gruppen, diktieren. Dabei ist zu allererst zu berücksichtigen, dass ägyptische Grabanlagen in höchstem Maß Luxus- und Prestigegüter waren und dass es zwar Frauenbegräbnisse gibt, aber für nicht-königliche Frauen keine Frauengräber. Bickel kommt zu differenzierten Schlüssen: Die Gräberwelt ist eindeutig auf den Grabherrn, den Mann, hin orientiert, das soziale Sein der Frau leitet sich von diesem ab. Wo es um sein Prestige im Diesseits geht, kommen Frauen beispielsweise bei der Feldarbeit, nicht vor, obwohl wir aus Texten wissen, dass sie dort arbeiteten. In magisch-rituellen Szenen haben Frauen zentrale Funktionen, die aber ebenfalls auf die Bedürfnisse des Mannes ausgerichtet sind. Nur vor den Gottheiten und in den Jenseitserwartungen werden Mann und Frau gleichrangig vorgestellt.

*Silvia Schroer* widmet sich den vielen Möglichkeiten, Bilder und biblische Texte im Hinblick auf feministische Fragestellungen in Beziehung zueinander zu setzen. Bilder sind manchmal die einzigen Quellen, die den einseitigen Blick biblischer Texte auf die Religion im Land Palästina/Israel zu korrigieren oder verständlich zu machen vermögen. Auf der anderen Seite können biblische Texte, da sie andere Interessen als Bilder verfolgen, ein Stück Sozialgeschichte sichtbar machen, das aus den Bildern nicht rekonstruierbar ist. Klagefrauen stehen auf neuassyrischen Reliefs auf den Stadtmauern der Besiegten, offenbar als Symbol der Kapitulation der Gegner und somit der Überlegenheit der assyrischen Armee. Auch in alttestamentlichen Texten wird häufig das Bild der Klagefrauen bei kollektiven Katastrophen eingeblendet, erstaunlicherweise aber als Drohbild, das der Gott Israels gegen sein eigenes Volk einsetzt.

#### *IV.2 Gender, Nakedness, Nudity*

In einer ersten thematisch fokussierten Gruppe von Beiträgen geht es um "Gender und Nacktheit". Hier ist der Forschungsdiskurs in den verschiedenen Disziplinen der Altertumswissenschaft schon recht weit entwickelt. Maßstäbe für die Diskussion im Blick auf Mesopotamien wurden hier von Julia M. Asher-Greve, Julia Assante, Zainab Bahrani und anderen gesetzt.<sup>12</sup> Einerseits wird in den hier versammelten Beiträgen die Rezeptionsge-

<sup>12</sup> Asher-Greve 1998; Seidl 1998; Suter 2000; Bahrani 2001: bes. 40-95.121-140.



schichte, beispielsweise die verzerrte Wahrnehmung antiker Nacktheit im christlich-bürgerlichen und im puritanischen 19. Jh., aufgerollt. Andererseits wird an der Ikonologie gearbeitet: Wie unterscheidet sich die Inszenierung der männlichen von der weiblichen Nacktheit? Und was bedeutet diese genderspezifische Nacktheit? Gerade die frontale weibliche Nacktheit muss uns heute ambivalent erscheinen. Ist sie Ausdruck von 'Frauenpower' oder eine frühe Form von patriarchaler Pornographie? Beide Möglichkeiten werden von Fachvertreterinnen ernsthaft diskutiert. Nicht nur für das alte Mesopotamien, auch im Hinblick auf griechische oder römische Kunst stellt sich immer wieder die Frage, ob die Nacktheit eine 'Entblößung' oder ein 'Akt' ist.

In einer besonders anregenden interdisziplinär-dialogischen Zusammenarbeit haben *Julia M. Asher-Greve* und *Deborah Sweeney* die verschiedenen Funktionen der Unbekleidetheit/Nacktheit in der altägyptischen und mesopotamischen Kunst nachgezeichnet und im Hinblick auf Gender vergleichend analysiert. Das Ergebnis ist ein differenzierter und außerordentlich materialreicher Beitrag, der Maßstäbe für weitere Fachdiskussionen zum Thema Nacktheit setzen wird. Die profunde Kenntnis der darstellenden Kunst großer Zeiträume und ganzer Kulturkreise erweist sich hier einmal mehr als besonders wertvoll. Sie garantiert die Einbindung und damit auch Relevanz von Genderforschung innerhalb der Fachdisziplinen und verhindert Blackouts oder Fehlleistungen, die sich einstellen, wenn zwar die modernen Fragestellungen theoretisch richtig, aber die Kenntnisse der antiken Quellen zu schmal sind.

Der Artikel von *Julia Assante* nimmt die Diskussionen rund um Bildrezeption und die Nacktheit in der altorientalischen Kunst erneut auf. Assante weist überzeugend nach, wie stark moderne Wahrnehmungen und Urteile die Deutungen beispielsweise der frühgeschichtlichen Idole oder der nackten Göttin in der altbabylonischen Kunst geprägt haben.

*Adrian Stähli* widmet sich der Bedeutung der Nacktheit in der klassisch antiken Kunst. Auch hier sind, wie in Ägypten und Mesopotamien, ganz verschiedene Funktionen der menschlichen, männlichen und weiblichen Nacktheit zu unterscheiden. Unser Bild von der Antike ist jedoch besonders stark von der dominanten Inszenierung männlicher, nackter Körper geprägt, in der der Autor eine auch sozial wirkende Geschlechterdifferenz erkennt. Die demonstrative Nacktheit des männlichen Körpers in der Plastik, besonders in den zahlreichen Kouroi, hat kein weibliches Pendant. Sie bezeugt ein kulturelles Konstrukt von Männlichkeit, das tatsächlich auf dem idealen, schönen und starken Körper basierte und sich in ihm spiegelte und verdichtete, auch durch Mimesis sozial weitergab. Der nackte Männerkörper ist das Kapital aristokratischer, hegemonialer Männlichkeit.

*Ulla Kreiling* votiert in ihrem Beitrag hingegen dafür, dass nackte Frauen in der Vasenmalerei besonders des 5. Jh.v.Chr. nicht, wie es in Folge christlicher Prüderie der Kunstgeschichtler oftmals geschah, prinzi-

piell als Hetären oder Göttinnen klassifiziert werden, sondern dass sie ebenso wie nackte Männer zunächst einmal als athenische Frauen und ihre Nacktheit als Symbol des kulturellen Ideals der Kalokagathie betrachtet werden müssen.

Der innovative Beitrag von *Véronique Dasen* und *Sandrine Ducaté-Paarmann* setzt an einem völlig anderen Ort an. Die Autorinnen gehen den Manifestationen des Jahrhunderte alten Klischees von der Inferiorität der weiblichen Natur nach, indem sie besonders die vernachlässigten etrusko-römischen Darstellungen des Uterus, Votivgaben und magische Gemmen aus dem 4.-2. Jh.v.Chr. untersuchen. Sie tun dies mit ständigem Blick auf die zeitgenössische medizinische Terminologie, vor allem den Topos vom Uterus als Gefäß und vom Uterusschlüssel.

#### *IV.3 Status and Power: Royal Women*

Mehrere Beiträge, die unter den Arbeitstitel 'Status and Power: Royal Women' gestellt wurden, widmen sich den Bildern von Herrscherinnen.

*Frauke Weiershäuser* konzentriert sich auf die Darstellungen von königlichen Frauen der III. Dynastie von Ur und bringt das erfasste Bildmaterial in Beziehung zu Wirtschaftstexten. Während einerseits festzustellen ist, dass es in Mesopotamien im Gegensatz zu Ägypten kein öffentliches, repräsentatives Königtum gab, was sich vor allem im kargen Bildbefund niederschlägt, ist doch andererseits evident, dass diese Frauen im Kult und anderen öffentlichen Bereichen involviert waren und ihren Einfluss geltend machten.

*Angelika Lohwasser* untersucht die Darstellungen der königlichen Frauen von Kusch, einerseits in der napatanischen Epoche (8.-3. Jh.v.Chr.), andererseits in meroitischer Zeit. Während der napatanischen Zeit stehen die Königinnenmütter und die Königsgemahlinnen im Vordergrund, in meroitischer Zeit übernehmen Frauen das Amt der Herrscherin. Bemerkenswert ist, dass für die Ideologie des Königtums von Kusch in jedem Fall Geschlechterkomplementarität erforderlich war, d.h. die Begleitung der Hauptfigur durch eine Königinmutter, Königin oder umgekehrt den König.

*Tanja S. Scheer* zeigt demgegenüber am Beispiel der Münzen der Kaiserzeit, wie das Bild der Frauen des römischen Kaiserhauses den patriarchalen Vorgaben der Gesellschaft folgt. Die Kaiserin darf auf der öffentlichen Bühne nicht als eine mit persönlicher Macht ausgestattete Person erscheinen. Ihr Einfluss und ihre Autorität wird fest an die Tugenden oder das Image bestimmter Göttinnen gekoppelt, auf kultische Funktionen beschränkt oder an die Mutterrolle gebunden. Die Münzen sind ein Spiegel der Macht- und Geschlechterdiskurse der damaligen Zeit.

#### IV.4 Status and Power: Mothers and Priestesses

Status wird in der Antike nicht nur im Bereich öffentlicher Machtausübung manifest. Auch die Mutterrolle oder die Verantwortung für den Kult waren mit Status, mit Autorität, manchmal mit Macht verbunden, worum es im Kapitel "Status and Power: Mothers and Priestesses" geht.

*Irène Schwyn* fragt nach den Genderkonzepten, die in Szenen mit Kindern auf verschiedenen neuassyrischen Reliefs verborgen sind. Alle diese Szenen sind in den Kontext von Deportationen eingebunden. Sie zeigen ein geringes Interesse an den realen Details von Kinderbetreuung, geben aber einige deutliche Hinweise auf die Vorstellungen von Geschlechterrollen am assyrischen Hof. Kinderbetreuung erscheint als Frauensache. Um herangewachsene männliche Jugendliche kümmern sich auch Männer.

*Ruth Lindner* vergleicht die Genderkonzepte, die in Mutter-Sohn-Szenen der attischen Vasenmalerei und in den schriftlichen Quellen über das hellenistische Bildprogramm des Tempels der Apollonis in Kyzikos erkennbar sind: Während die athenischen Mütter durch die Bildideologie zum Verzicht auf ihre Söhne zugunsten des Vaterlands aufgerufen werden, sind die hellenistischen Mütter mindestens in der Lage, an der Macht ihrer Söhne zu partizipieren. Gemeinsam ist beiden, dass sie von ihren Söhnen abhängig sind.

*Anne Bielman Sánchez* untersucht eine kleine Gruppe von griechischen Grabstelen für Priesterinnen hellenistischer und römischer Zeit, die mit Inschrift und Relief versehen sind. Sie zeigt mit großer methodischer Sorgfalt, wie wichtig es ist, Text und Bild auf den Stelen nicht getrennt, sondern zusammen zu behandeln. Das Bildfeld ist für die BetrachterInnen die wichtigere Informationsquelle über die priesterliche Funktion der Verstorbenen und ihre Anerkennung durch die öffentlichen Behörden. Die Inschrift ergänzt Angaben zur Stellung und familiären Situation der Toten.

Die in diesem Band versammelten Beiträge stehen je für sich und dokumentieren in vielen Fällen bereits eine große Fülle von Erträgen der Forschung in einem speziellen Gebiet. Die Artikel zeigen aber auch deutlich, wie sehr die Fragestellungen verbunden sind und einander befruchten. Sie sollen unser interdisziplinäres Gespräch bündeln und Anregungen zur Fortsetzung geben. Zu Bildern und Geschlecht und zur Hermeneutik des Lesens antiker Kunst ist noch längst nicht alles gesagt. Ich hoffe, dieser Band möge viele Impulse für die weitere Forschung geben. Wir stehen erst am Anfang.

## BIBLIOGRAPHIE

- Asher-Greve, Julia M., 1996, "Decisive Sex, Essential Gender", in: Parpola & Whiting (ed.) 1996: 11-26.
- 1997, "Feminist Research and Ancient Mesopotamia. Problems and Prospects", in: Brenner, A. & Fontaine, C. (ed.), *A Feminist Companion to Reading the Bible. Approaches, Methods and Strategies*, Sheffield, 218-237.
- Asher-Greve, Julia M. & Wogec, Mary Frances, 2002, "Women and Gender in Ancient Near Eastern Cultures: Bibliography 1885 to 2001 AD": *NIN Journal of Gender Studies in Antiquity* 3, 33-114
- Assante, Julia, 2002, "Sex, Magic and the Liminal Body in Erotic Art and Texts of the Old Babylonian Period", in: Parpola & Whiting (ed.) 2002: 27-52.
- 2003, "From Whores to Hierodules: The Historiographic Invention of Mesopotamian Female Sex Professionals", in: Donohue, A.A. & Fullerton, M.D. (ed.), *Ancient Art and Its Historiography*, Cambridge, 13-47.
- Bahrani, Zainab, 2001, *Women of Babylon. Gender and Representation in Mesopotamia*, London & New York.
- Butler, Judith P., 1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London.
- Bolger, Diane & Serwint, Nancy (ed.), 2002, *Engendering Aphrodite. Women and Society in Ancient Cyprus* (American Schools of Oriental Research. Archaeological Reports 07), Boston.
- Braudel, Fernand, 1958, "Histoire et sciences sociales, la longue durée": *Annales. Economie, Sociétés, Civilisations* 13, 725-753.
- 1980, *On History*, London.
- Brunner-Traut, Emma, 1974, *Die Alten Ägypter. Verborgenes Leben unter Pharaonen*, Stuttgart.
- Fantham, Elaine & al., 1994, *Women in the Classical World: Image and Text*, New York & Oxford.
- Huber, Ingeborg, 2001, *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst* (Peleus Studien zur Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns 10), Mannheim & Möhnensee.
- Kampen, Natalie Boymer (ed.), 1996, *Sexuality in Ancient Art. Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge MA.
- Keel, Othmar, 1992, *Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder* (Orbis Biblicus et Orientalis 122), Freiburg CH & Göttingen.
- 1992a, "Iconography and the Bible", in: Freedman, D.N. (ed.), *The Anchor Bible Dictionary* 3, New York, 358-374.
- 2002, "Das biblische Kultbildverbot und seine Auslegung im rabbinisch-orthodoxen Judentum und im Christentum", in: Blickle, P. & al. (Hg.), *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, München, 65-96.
- Keel, Othmar & Schroer, Silvia, 2004, *Eva – Mutter alles Lebendigen. Frauen- und Göttinnenidole aus dem Alten Orient*, Freiburg CH.
- Keel, Othmar & Uehlinger, Christoph, 2001, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen* (Quaestiones Disputatae 134),

- Freiburg i.Br.; amerikanische Ausgabe: *Gods, Goddesses, and Images of God in Ancient Israel*, Minneapolis & Edinburgh 1998.
- Killet, Heike, 1996, *Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit* (Wissenschaftliche Schriftenreihe Archäologie 1), Berlin.
- Knauf, Axel, 1991, "From History to Interpretation", in: Edelman, D.V. (ed.), *The Fabric of History. Text, Artifact and Israel's Past* (JSOT.S 127), Sheffield, 26-64.
- Koloski-Ostrow, Ann Olga & Lyons, Claire L. (ed.), 1997, *Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, London.
- Kühne, Hartmut, 1999, "Gedanken zur kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise in der Vorderasiatischen Archäologie", in: Kühne, H. & al., *Fluchtpunkt Uruk. Archäologische Einheit aus methodischer Vielfalt. Schriften für Hans Jörg Nissen, Rahden/Westf.*, 342-351.
- Lafont, Sophie, 1999, *Femmes, Droit et Justice dans l'Antiquité orientale. Contribution à l'étude du droit pénal au Proche-Orient ancien* (Orbis Biblicus et Orientalis 165), Freiburg CH & Göttingen.
- Lewis, Sian, 2002, *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook*, London.
- Müller-Clemm, Julia, 2001, "Archäologische Genderforschung: (K)ein Thema für die Palästina-Archäologie? Ein Forschungsüberblick mit Beispielen zur 'Archäologie des Todes'": [www.lectio.unibe.ch](http://www.lectio.unibe.ch) (2001/2).
- Parpola, Simo & Whiting, Robert M. (ed.), 2002, *Sex and Gender in the Ancient Near East. Proceedings of the 47th Rencontre Assyriologique Internationale*, Helsinki, July 2-6, 2001, Helsinki.
- Pfisterer-Haas, Susanne, 1989, *Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst*, Frankfurt a.M. & al.
- Rautman, Alison E. (ed.), 2000, *Reading the Body. Representations and Remains in the Archaeological Record*, Pennsylvania.
- Reeder, Ellen D., 1996, *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, Baltimore & Basel.
- Robins, Gay, 1996, "Dress, Undress, and the Representation of Fertility and Potency in New Kingdom Egyptian Art", in: Kampen (ed.) 1996: 27-40.
- Scheer, Tanja, 2000, "Forschungen über die Frau in der Antike. Ziele, Methoden, Perspektiven": *Gymnasium* 107, 143-172.
- Schmitz, Bettina & Steffgen, Ute (Hg.), 1989, *Waren sie nur schön? Frauen im Spiegel der Jahrtausende*, Mainz.
- Schottroff, Luise & Schroer, Silvia & Wacker, Marie-Theres, 1995, *Feministische Exegese. Forschungserträge zur Bibel aus der Perspektive von Frauen*, Darmstadt.
- Schroer, Silvia & Keel, Othmar, 2005, *Die Ikonographie Palästinas/Israels und der Alte Orient. Eine Religionsgeschichte in Bildern. Band 1: Vom ausgehenden Mesolithikum bis zur Frühbronzezeit*, Freiburg CH.
- Schüssler Fiorenza, Elisabeth, 1992, *But She Said: Feminist Practices of Biblical Interpretation*, Boston.
- 1998, *Sharing Her Word: Feminist Biblical Interpretation in Context*, Boston.
- 1999, *Rhetoric and Ethic: The Politics of Biblical Studies*, Minneapolis.
- Scott, Joan, 2001, "Millennial Fantasies. The Future of 'Gender' in the 21st Century", in: Honegger, C. & Arni, C. (Hg.), *Gender. Die Tücken einer Kategorie*. Joan W. Scott, Geschichte und Politik. Beiträge zum Symposium

- anlässlich der Verleihung des Hans-Sigrist-Preises 1999 der Universität an Joan W. Scott, Zürich, 19-38.
- Späth, Thomas & Wagner-Hasel, Beate (Hg.), 2000, *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis*, Darmstadt.
- Stähli, Adrian, 2001, "Der Körper, das Begehren, die Bilder. Visuelle Strategien der Konstruktion einer homosexuellen Männlichkeit", in: von den Hoff, R. & Schmidt, S. (Hg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart, 197-209.
- 2002, "Bild und Bildakte in der griechischen Antike", in: Belting, H. & al. (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München, 67-84.
- Strouhal, Eugen, 1994, *Ägypten zur Pharaonenzeit. Alltag und gesellschaftliches Leben. Mit Fotografien von Werner Forman*, Tübingen & Berlin.
- Uehlinger, Christoph (ed.), 2000, *Images as Media. Sources for the Cultural History of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (*Orbis Biblicus et Orientalis* 175), Freiburg CH & Göttingen.
- 2001, "Bildquellen und 'Geschichte Israels'", in: Hardmeier, C. (Hg.), *Steine – Bilder – Texte. Historische Evidenz außerbiblicher Quellen*, Leipzig, 25-79.
- Völger, Gisela (Hg.), 1997, *Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich* (*Ethnologica* NF 22), 2 Bände, Köln.
- Winter, Irene J., 1995, "Aesthetics in Ancient Mesopotamian Art", in: Sasson, J.M. & al., *Civilizations of the Ancient Near East*, Vol. 4, Peabody, 2569-2582.
- 1996, "Sex, Rhetoric, and the Public Monument: The Alluring Body of Naram-Sîn of Agade", in: Kampen (ed.) 1996: 11-26.
- Wyke, Maria (ed.), 1998, *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean*, Oxford.



# Iconography and the Study of Gender

Sian Lewis

Greek art is a major resource for students of gender in classical Greece, but using iconography to discuss gender raises some fundamental questions about the orthodoxies of gender roles in ancient Greece. One idea, drawn from literature, has been dominant for the last thirty years – the idea that gender relations in classical Greece were marked by ‘male fear of untamed women’. The evidence of imagery, however, does not always bear this out. The example of Medea on Greek pottery provides a clear illustration: far from characterising her as the ‘dangerous foreigner’ of drama, analysis of the pots and their findspots indicates that Medea figured in the imagery as a much more positive figure, as a rejuvenator, and implies that female figures were not bound by a single interpretation.

The same point is valid in the area of non-mythological scenes, where a reliance on a single idea of gender roles (again derived from literature) has led to very circumscribed readings of the images. Because scholars insist on applying rigid preconceptions about gender roles, a situation has arisen in which most women depicted on pots are said to be prostitutes, and most images are seen to be eroticised. This limits the value of iconographic evidence; treating the images as an alternative to textual claims, rather than a confirmation of them, can offer us a glimpse of an alternative value system, such as the celebration of the female craftsman or trader, the visibility of female slaves, and an interest in pictures of domestic work and roles within the family.

## I. Introduction

Classical Greece, in comparison to most ancient cultures, has left to scholars an embarrassment of riches, with both a large literature and a huge number of surviving images. The study of gender in antiquity is thus a wide and fertile field, as we have ample evidence about gender relations, and

many thousands of images of women from the period. But although the evidence of art, of sculpture, metalwork and above all pottery is a huge resource for the study of gender, it has traditionally been overshadowed by the importance given to literary texts in the topic. Only within the last ten years has visual evidence taken a primary place in the study of gender in the Greek world. At its beginning the study of gender in classical Greece (or "women in antiquity", as it was known at the time), was text-based, and scholars' focus was on both rereading familiar texts such as poetry and drama, and discovering hidden female histories in less well known ones, such as the Hippocratic corpus.<sup>1</sup> The images of sculpture and pottery were always used to illustrate studies, but were little discussed in their own right. But once textual evidence had been exhaustively treated, a greater interest in non-literary sources arose, and Greek pottery was recognised as a particularly valuable resource because pots carry images of women of all kinds, in myth and in scenes drawn from life. Initially images were treated very much as an offshoot of literature, representing aspects of gender relations which we recognised from the texts; it was assumed that fixed gender roles existed in classical Greece, and that the imagery mirrored these roles in an uncomplicated way. This was expressed with varying degrees of sophistication, many writers simply describing women depicted on pots as 'wives' or 'prostitutes' according to appearance and activity, and others, such as Beard, engaging with questions of stereotype and expectation.<sup>2</sup> More recently it has been recognised by classical scholars that the conventions of artistic representation differ from those of literature, and thus that the narrative of gender in art is different; scholars have seized the chance to look in the imagery for aspects of culture ignored by the literary sources, such as relationships among women, familial and social, and the education of girls (e.g. Younger 2002; Neils & Oakley 2003).

In this discussion I want to pose a fundamental question about the way that gender studies and iconography interact. How do we tell the story of gender for the ancient Greek world? One essential proposition has been dominant for the last thirty years: the idea that gender relations in classical Greece were marked by 'male fear of untamed women' – that Greek men expressed through myth and literature the idea that women possessed a powerful and destructive force which needed to be kept in check by social means. This orthodoxy is brought forward to explain the oppressive social attitudes towards women in classical Greece (denial of citizenship and education, exclusion from political and legal life, and the necessity of a woman's remaining under male control throughout her life). This mode of

---

<sup>1</sup> For example the articles collected in *Arethusa* 6 (1973), under the title 'Women in Antiquity', the landmark publication on the topic, and Pomeroy 1975; on the medical texts, e.g. the articles collected in King 1998.

<sup>2</sup> Fantham & al. 1994; Keuls 1985; 1993; Williams 1989; Beard 1991.

thought is seen to underlie all classical texts, and unsurprisingly, when scholars began to examine the evidence of pottery, they found the same ideas expressed there as in the literature, principally in the depictions of myth. Myths involving monstrous females are as common on pottery as they are in literature – in addition to the Gorgons, Sphinxes and Sirens of black-figure painting, we find the Amazons, the Thracian women, who killed Orpheus, and the witches Circe and Medea – and these are understood as another facet of the same general belief-system, expressing the idea that women were ‘objects of apprehension’ to men, who liked to illustrate the destructive force of untamed feminine power (Lefkowitz 1986; Just 1989: chapter 10; Reeder 1995: 373-419).

But the belief that the imagery of pots will inevitably tell the same story as the literature in fact comes about because of the nature of iconographic study. There are many thousands of images on published Greek pots, illustrating very many stories, and vasepainting has two noteworthy features. First, virtually every image is unique: there are occasional rare ‘doublets’, but normally every time a painter drew a scene, it was an individual creation, different from all those which had preceded it. It follows from this that we find an enormous variety of scenes, with many variants of familiar myths. It is also possible to demonstrate that painters worked independently of literary sources: painters’ versions of stories are rarely an attempt to ‘illustrate’ a known written version and indeed often indicate variants of a story not recorded in literary form (such as the frequently-depicted scene of Ajax and Achilles playing a board-game).<sup>3</sup> Because the imagery is so various, and the pool of available images so large, it is easy to make a selection of those scenes which accord with preconceived ideas drawn from drama and poetry, while ignoring those which might seem to contradict them. The example of Medea in the imagery, and the interpretations offered of the scenes, illustrates the consequences of this process.

## II. How texts influence the selection and interpretation of mythological images: the example of Medea

Medea is a central figure in the “myth of apprehension”, a classic example of destructive female power: Sourvinou-Inwood argues that she was represented as “a wholly negative woman”, and Just describes her as “the sorceress and poisoner par excellence” (Sourvinou-Inwood 1997: 278; Just 1989: 268). Although she was the subject of many stories for Greek writers, helping

<sup>3</sup> Small 2003: chapter 2. Achilles and Ajax at their board game appear on no fewer than 143 Attic pots, the most famous of which is the amphora by Exekias in the Vatican (Museo Gregoriano Etrusco 334, from Vulci).

Jason to steal the Golden Fleece from Colchis and marrying Aegeus, king of Athens, modern readers tend to think of her first in the form presented by Euripides' play *Medea*: the foreign witch, who kills her own children as revenge on a faithless husband (Graf 1997).

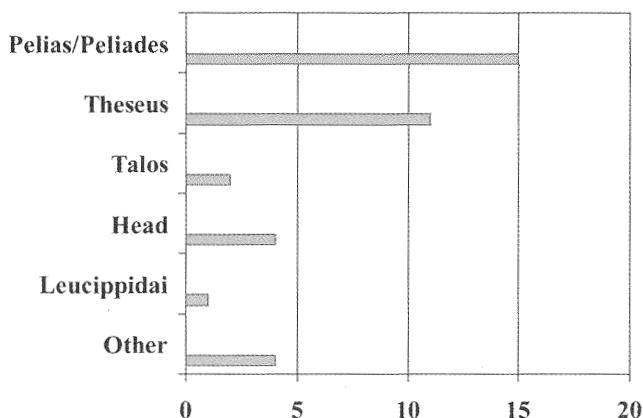
Euripides' story is a very powerful one, showing us a female outsider in the polis, who possesses enormous magical power and who uses that power to disrupt the fundamental relationships of family and city. And there are images which illustrate this part of *Medea's* story: **pl. 1,1** is a bell-krater from Lucania in Italy, showing *Medea* leaving in her chariot drawn by snakes, above an altar on which lie the bodies of her sons. Six other pots with a similar depiction are known, and all are clearly based on the action of the play (with some variation), specifically on the final scene, where *Medea* makes her escape after the murders.<sup>4</sup> All, however, were made in Southern Italy after 400 BCE – none is actually Athenian. South Italian painters very often depicted scenes from classical plays, and these Italian images are inevitably used to illustrate discussions of *Medea*. Although they tell us nothing about Athenian attitudes towards *Medea*, only about the reception of drama among Greeks in Italy, scholars find it hard to see beyond them. Studies of the imagery of *Medea*, indeed, tend to begin and end with a knowledge of drama: the most recent survey by Sourvinou-Inwood, for instance, traces the history of illustrations of *Medea*, but with an emphasis on images created after 431 BCE, the date of Euripides' play (see above). Images from before 431 are passed over in three pages, while post-Euripidean images are treated in nineteen pages, and the commentary on the early period is as interested in listing the scenes which are not represented as in discussing the ones which are. In fact a search of the Beazley Archive database, which catalogues most published Attic painted pottery, reveals that *Medea* is represented thirty-seven times on Athenian pots and that the spread of representations is not what one might be led to expect (**fig. 1**).<sup>5</sup>

Two stories account for twenty-six of the images: sixteen represent *Medea* rejuvenating a ram with Pelias and his daughters, and eleven show her with Theseus as he tames the Marathonian Bull. The Pelias story concerns his daughters' attempt to rejuvenate their aged father; after returning with the Argonauts to Pelias' court at Iolcos, *Medea* suggested that the daughters use magic to make their father young again. By way of demonstration she took a ram, cut it up and boiled it in a cauldron with

<sup>4</sup> Lucanian hydria, Policoro 35269, from Policoro; Apulian volute-krater, Munich 3296, from Canosa; Campanian neck-amphora, Paris Cabinet des Médailles 876, from Nola; Campanian neck-amphora, Paris Louvre K300, from Cumae; Apulian neck-amphora, Naples 81954, from Ruvo; Apulian fragment, Berlin Staatliche Museen 30916, no provenance.

<sup>5</sup> Beazley Archive Database: [www.beazley.ox.ac.uk/BeazleyAdmin/Script2/default.htm](http://www.beazley.ox.ac.uk/BeazleyAdmin/Script2/default.htm).

magical herbs. A lamb sprang out of the cauldron, restored to life and youth (**pl. 1,2**).<sup>6</sup> Pelias' daughters then attempted the same procedure with their father, cutting him up and boiling him, but as they did not have Medea's herbs (or not enough of them), the spell failed and Pelias was stew (Meyer 1980; Schmidt 2000).



**fig. 1** Graph: subjects of Medea images from the Beazley Archive

In the sixteen representations of this story, Medea is one of the main figures, standing over the cauldron from which the lamb emerges.<sup>7</sup> In the other story, however, she is a bystander: the myth relates that while Theseus was king at Athens, the town of Marathon was terrorised by a huge bull sent by Poseidon. Theseus went out, subdued it (using skills learnt in his time on Crete) and led it off to sacrifice; Medea, at that time his step-mother, is identified as the woman who appears with him in the scenes (**pl. 2,1**). She was later to attempt to poison Theseus, but this is not shown.<sup>8</sup> Of

<sup>6</sup> The figures here are labelled Medea and Jason, in a variant of the rejuvenation story, for which see Meyer 1980.

<sup>7</sup> Black-figure: neck-amphora, Kurashiki, Ninagawa; neck-amphora, Harvard Sackler Museum 60.315; neck-amphora, London market; neck-amphora, Munich 9243; neck-amphora, London B221 (ABV 321.4); hydria, London B238 (ABV 363.42, 358); oinochoe, Paris Cabinet des Médailles 268 (ABV 528.43).

Red-figure: cup, Switzerland private collection; calyx-krater, London market; cup, Vatican Museo Gregoriano Etrusco II86; bell-krater, Ancona, Museo Archeologico Nazionale 3198; bell-krater fragments, Malibu Getty Museum 80.AE.58; cup fragments, Malibu Getty Museum 79.AE.19; column-krater, Boston MFA 1970.567; hydria, London E163 (ARV 258.26); stamnos, Berlin F2188 (ARV 297.1, 1603).

<sup>8</sup> Black-figure: column-krater, Paris Louvre CP12284; red-figure: bell-krater, Ferrara T278CVP; skyphos frags., Florence Museo Etrusco P80; calyx-krater, Kiel B557; pelike, St. Petersburg ST2012; column-krater, Sèvres Musée National de Céramique 3 (ARV 1115.16); bell-krater, Madrid Museo Arqueológico Nacional 217 (ARV

the remaining eleven scenes listed, two represent the story of the destruction of the iron giant Talos by the Argonauts (in which Medea was instrumental with her spells), one the rape of the daughters of Leucippus by the Dioscuri, and three are generic scenes (woman and warrior) where the identification of the figures is tenuous.<sup>9</sup> The last four are small lekythoi carrying the bust of a woman between two snakes (**pl. 2,2**), one of which is inscribed with the name "Medeia".<sup>10</sup> Despite the impact of the tragic story, of Medea betrayed by Jason and killing their sons in revenge, no images of this version of the myth appear on Attic pots. It is true that Euripides' play, performed in 431, appeared towards the end of the red-figure period, but the myth of Medea killing her children was not new to Euripides, and painters could have illustrated the story had they wished (Mastronarde 2002: 44-57; Graf 1997).

A survey of the pots thus does not seem to support the idea that Medea's primary importance as a figure to vase-painters and their audience was to embody destructive female power. Those writing on the topic of gender sometimes betray discomfort over this: Reeder, for instance, discusses the Pelias images, noting that this is the most frequently-depicted story, but concluding: "the viewer would have, of course, been aware that Jason will soon spurn this foreign-born sorceress and take a new wife; in revenge, Medea will turn her powers against Jason, his new wife's family and her own children, demonstrating the violence, betrayal and savagery that was the Greeks' worst nightmare in welcoming a foreign woman into their lands and homes" (Reeder 1995: 409). Whatever the image, one story is assumed to be at the forefront of the viewer's mind and to dominate the interpretation of the scene.

But there is more to the study of iconography than looking up a single database and drawing conclusions about the scenes listed there, since the act of cataloguing can itself be controversial. The Beazley Archive offers one set of statistics, but we can contrast the effect of consulting the *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), the catalogue of representations of myth in Greek and Roman art (1981-). Unlike the Beazley Archive, which simply lists the images on a pot to create a database

---

1163.45); calyx-krater, Adolphseck 78 (ARV 1346.2); calyx-krater, Agrigento (ARV 1347); bell-krater fragments, Bonn 540 (ARV 1410.29); neck-amphora, Basel LU54 (Beazley 1971: 445.111 bis). The stories are found at Plut. *Theseus* 12-14, Apollodorus *Epitome* 1.5, Pausanias 1.27.9.

<sup>9</sup> Talos: red-figure: column-krater, Benevento, Museo del Sannio; volute-krater, Ruvo Jatta 36933 (ARV 1338.1). Story at Apollonius Rhodius *Argonautika* 4.1638-88. Leucippidai: red-figure hydria, London E224 (ARV 1313.5). Story at Pindar *Nemean Odes* 10, Theocritus 22.137ff.

Generic: black-figure skyphos, Escherheim, Haeblerlin; red-figure lebes fragments, Himeria H65.742; amphora, London E264 (ARV 579.1).

<sup>10</sup> Black-figure lekythoi, London 1926.4-17.1; Würzburg L359; Thebes R31.116; Thebes R31.116A (ABV 471.117-20).



searchable by individual figures, the editors of LIMC were forced to decide the category in which to place each representation. Under the entry for "Medea" only four Attic pots appear, the four small lekythoi with busts: all the illustrations of Medea in myth catalogued by the editors of LIMC are Etruscan, Roman or South Italian, including mainly images of the Euripidean story. The pots with Pelias and the rejuvenation are found not under "Medea", but under entries for Pelias and the Peliades, while those where Medea appears with Theseus form part of his story, not hers; the editors of LIMC see the scenes as only tangentially related to Medea. The 'core' story of Medea in Greek art is thus, for LIMC, extremely limited; only the busts represent her as a central figure, and her role in Greek art is correspondingly small. A similar conclusion emerges from Meyer's study of the Pelias theme in literature and art (Meyer 1980). Focusing on Pelias and his daughters as the centre of the myth, Meyer catalogues twenty-four images of the tale, depicting different stages of the myth. Medea appears in some, performing the rejuvenation of the ram, or preparing the cauldron with the Peliades, but in others father and daughters prepare alone, or the Peliades stand around the cauldron. Far from recalling other elements of the Medea myth, these pots can omit her altogether, and have their own story to tell. As noted at the outset, what we find in representations of myth seems to be determined by what we look for; if one assumes that Medea is a hugely significant figure in Greek thought, one can build a repertoire of images around her as a character, but at the expense of the Peliades and Theseus. If one's focus is elsewhere, Medea's role in art correspondingly shrinks. But the one thing which the pots will not do is support the idea of the Jason story as central to Athenian pot painters' preoccupations.

What, then, underlies the imagery of Medea which the painters did choose to represent? An answer can be found by looking at the pots themselves: unlike texts, pots as objects can tell us a great deal about how their images might have functioned, given their context and use. Most painted pots are found outside Greece, in tombs and sanctuaries, and the Medea pots are no exception. A breakdown of the findspots for the thirty-seven pots listed by the Beazley Archive reveals some distinct groupings (fig. 2). Slightly more than half are unprovenanced (as is normal for Attic pots), but of the rest ten come from Italy and four from Sicily, while four were found in mainland Greece, and one in Rhodes.<sup>11</sup> The Italian pots come

<sup>11</sup> Italy: Harvard 60.315 (Vulci); Benevento Museo Del Sannio (Benevento); Ferrara T278CVP (Spina); Florence P80 (Populonia); London E163 (Vulci); Berlin F2188 (Vulci); London E264 (Vulci); Ruvo 36933 (Ruvo); London B221 (Vulci); London B238 (Vulci).

Sicily: Malibu 80.AE.58 (Agrigento); Himera H65.742 (Himera); Adolphseck 78 (Sicily); Agrigento (Agrigento).

Greece: Thebes R31.166 and 166A (Rhitsona, Boiotia); Würzburg L359 (Athens);

primarily from Etruscan areas (Vulci and Populonia) and these, like the pots found in Greek Sicily, were grave-goods. So was the oinochoe found at Rhodes, but two of the Greek examples come from the sanctuary at Rhitsona in Boiotia and hence were dedications.

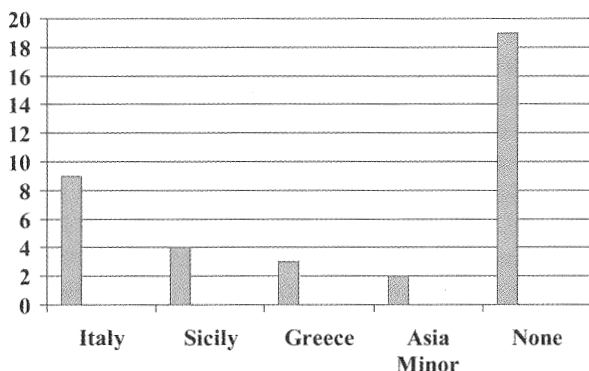


fig. 2 Graph: provenances of pots depicting Medea

The spread of findspots also maps onto the choice of story depicted in a remarkable way. Four pots were found in Greece, a red-figure fragment from a scene of Theseus and the Bull, and three of the lekythoi with busts; these are the two pots from the Rhitsona sanctuary, and one from Athens. The other bust lekythos has no provenance, but is the fourth member of this distinct group; black-figure lekythoi are very commonly found in Athenian and other Greek graves.<sup>12</sup>

In contrast the other Medea stories are found primarily outside Greece: the story of Theseus turn up only once in Athens, despite his status as Athenian hero; while the Peliades pots are almost exclusively from Italy and Sicily, apart from one found in the cemetery at Kamiros on Rhodes. If one includes all the pots with the Peliades theme listed by Meyer the pattern becomes even more pronounced (fig. 3): fourteen are unprovenanced, ten were found in Italy, two in Sicily, one on Rhodes, and only one on the Greek mainland, in a grave at Eretria.<sup>13</sup>

Bonn 540 (Athens).

Rhodes: Paris Cabinet des Médailles 268.

<sup>12</sup> All belong to the Cock Group, cf. Haspels 1936: 68.

<sup>13</sup> Added to totals: Italy: black-figure oinochoe, Paris Louvre F372 (Italy); lekythos, Leiden (Vulci); lekythos, Chiusi (Chiusi); red-figure stamnos, Munich 2408 (Vulci); bell-krater, Tarquinia 685 (Tarquinia). Sicily: black-figure lekythos, Syracuse 20936 (Gela). Greece: red-figure pyxis, Paris Louvre CA636 (Eretria). Cf. Meyer 1980.

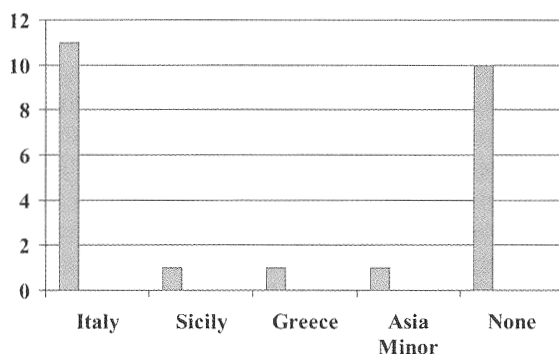


fig. 3 Graph: provenances of pots depicting the rejuvenation of Pelias

All the provenanced examples thus come from funerary contexts, and none was found at Athens; in fact the earliest representation of the theme is on an Etruscan bucchero jug from Cerveteri, suggesting that Etruscan audiences had their own interest in the myth (LIMC VI, 388 no. 1). This pattern makes any view of the scenes as centred on Athenian gender roles rather hard to support: the images appear on objects which were bought by Etruscans and Greeks in Italy and buried with their dead, while not appearing to have experienced much use in Athens. An interpretation based on context might suggest instead that the theme of death and rebirth in the Pelias imagery was to the fore for an ancient viewer, making the story suitable for a funerary context; it seems particularly apt that these scenes focus on the point in the tale at which the lamb reappears from the cauldron, rejuvenated, and not on the subsequent death of Pelias. Pelias himself, when he appears in the scenes, is depicted as an old man approaching death with hope of renewal, and we should remember that murder was not the daughters' intention. Likewise with the Theseus scenes, ideas of victory over supernatural forces are at least as significant as extended concentration on a minor figure. Certainly to assume that images of Medea had only one story to tell, to one group of people, is not practical.

Iconography can thus function not simply as a reaffirmation of ideas drawn from literature, but, once we shift our gaze from Medea as an object lesson of female power gone bad, as a window onto an entirely new set of ideas. For Euripidean purposes she may have been the dangerous foreigner, but for the painters her power was more mysterious, focusing on her ability to transcend death. It should not surprise us if myths were multi-faceted and the purpose of figures could change; after all, even Greek dramatists prided themselves on being able to shift emphasis and sympathy within familiar stories. Euripides, for example, produced two versions of the Hippolytos story, one with a shameless Phaidra who openly confessed her

desire for her stepson, and a second play ten or more years later, in which a virtuous Phaidra is shamed by her love and kills herself to escape it (Barrett 1964: 10-29). And the survey of images also demonstrates that we need to be alive to the potential of pictures to communicate with different audiences: pots, unlike texts, could reach those who knew no Greek, or could not read; they were viewed by men and women, slaves and non-Greeks, each of whom could draw their own interpretation from the images. Reading the pictures with a single dominant ideology in mind will obviously limit our own interpretations; conceiving of one 'correct' reading of a pot is mistaken. The example of Medea illustrates very well the danger of gender becoming a one-note story, even though gender roles do not exist as unitary concepts, but are created and enacted by individuals in their own way.

### III. Gender roles in non-mythological scenes

The second theme I want to address is the interpretation of gender roles in non-mythological scenes, moving from illustrations of myth to those which depict 'everyday life', as commentators like to call it. Now that imagery is being regularly exploited by historians, it has become standard to say that iconography can offer us information on aspects of life ignored by textual sources. Most of our knowledge of Greek wedding ritual, for instance, comes from representations on pots, as do most images of children and childhood play, while investigations of female family relationships have drawn on both pottery and grave reliefs.<sup>14</sup> But it is a waste of the potential of images to turn to them simply as a convenient way of filling in the blanks in the historical record, both because the images cover a different range of topics from the literary texts, and because where texts and images treat the same ideas, they do not necessarily agree. Pot-painters were working in a separate medium, for different audiences to writers, and the themes they chose were ones relevant to their consumers.

Scholars of ancient gender have always encountered difficulties with vase imagery, because pots appear to depict women in ways at odds with traditional gender roles. Plenty of pots depict women in suitable scenarios, in domestic interiors, with other women and children, carrying out household tasks such as drawing water and washing, and taking part in ritual, which accord with the claims of the texts about appropriate female roles. But many more appear to be in direct conflict with the social *mores* which writers describe. **Pl. 3,1**, for instance, shows a seated woman holding a wreath, with a wool-basket at her feet, and facing her a man wearing a

<sup>14</sup> Oakley & Sinos 1993; Neils & Oakley 2003; Hamilton 1992; Younger 2002; Stears 1995.

mantle who gestures with one hand. Interpretations of this scene begin from the often-stated expectation that respectable citizen women did not converse with strange men. To explain the scene, commentators invent a scenario: the figures must be related, and thus the Beazley Archive lists this scene as “domestic”. Otherwise we cannot be looking at a respectable citizen woman, and a different status has to be assumed for the female figure – the scene is read as one of prostitution. Reeder, for instance, describes the scene as “the financial negotiation between a prospective client and a *hetaira*”, and the Perseus Project Vase Catalogue lists the scene as one of “*hetaira* and client”.<sup>15</sup> Similarly, images of young men washing at the fountain house (pl. 3,2) are common and are read straightforwardly as realistic representations of scenes, which one might see in a gymnasium. Commentators dwell on the celebration of the athletic body and of the importance of the gymnasium in classical Greek culture. Some images, though, use the same scenario, but with women washing instead of men. Sometimes (pl. 4,1) the women are in a fountain-house, washing under the spouts, while other pots show them around a *louterion* (basin) or even in a natural setting (cf. Lewis 2002: 144–150). The difficulty with accepting these as realistic scenes comes from the contention in literary sources, that a citizen woman would never appear in public unclothed, indeed, that women were expected to stay inside the house away from the public gaze, and if they did go out, to be covered at all times. The women we see on the pots have therefore prompted much debate; some accommodate the scenes to expectation by declaring the women to be nymphs, others by seeing them as prostitutes, and some by assuming illustrations of a fantasy world (Hannestad 1984; Manfrini-Aragno 1992; Bérard 1986).

The same principle holds true for many other female scenes: if a woman is shown washing, because she is presenting her body to the viewer’s gaze, she must be a prostitute. Women shown naked on pots are thus classed as prostitutes, as are women who converse with men, women who receive gifts of any kind, women who dance, play music, or drink, and even those who engage in tasks such as spinning or textile work.<sup>16</sup> In its most extreme form, this theory can label a woman who stands fully-clothed making a cushion, or who is alone in a room holding a mirror (pl. 4,2) as a prostitute (Reeder 1995: 182–183). The identification of prostitutes on Greek pots has become a surprising orthodoxy among scholars of Greek pottery: some find the concept hard to accept – Bérard, for instance, asks: “Is it not surprising that so very many of the vases used by Athenian wives were decorated with scenes of courtesans? Is it credible that the homes of the Athenians were invaded by representations of *hetairai*, and that the women of the house

<sup>15</sup> Reeder 1995: 182–183; Perseus Project Vase Catalogue: [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu), 7.9.05.

<sup>16</sup> The so-called spinning *hetairai* are subjects of a long-running debate among iconographers (for a summary Davidson 1997: 86–90; Lewis 2002: 188–189, 194–199).

would buy and carefully preserve these vases?" But most are happy to agree with Williams (1989: 97; Bérard 1989a: 89): "Once this natural bias of the vase-painters is fully recognised – status, neighbourhood and market – we quickly realise just why it is that there are so many more scenes involving hetairai than respectable women."

This interpretation has a wider implication for the way that pots are seen: it has led to a very strong emphasis on the erotic nature of the imagery. This becomes clearest in the treatment of veiling in classical Greece, studies of which have recently had considerable impact.<sup>17</sup> The contention that Greek women regularly veiled themselves when outside their home is part of a trend which recognises oriental aspects present in Greek culture, characterising it as one in which privacy and the protection of female honour were of paramount importance. Veiling and self-revelation were significant acts for both, women and men, and a rich literature documents the use of the veil and its cultural role. Scholars working in this area are, however, forced to confront the iconography head-on, because the depictions of women on pots are completely at odds with the conception of classical Greece as a veiling culture. Put simply, most women depicted on Attic pots do not wear veils. This is not to say that veiled women are never shown: there are some depictions of women veiled in wedding processions or in mythological scenes, where the aim is to demonstrate modesty or deference. There are also intriguing scenes such as the krater in Mt. Holyoke (pl. 4,3) on which three heavily veiled women appear. Veiling scenes are, nevertheless, few in number, and most female figures, in both private and public contexts, have no veil, as the illustrations above demonstrate. The fundamental rule enunciated by the texts, that respectable women never appeared uncovered outside their homes, is not represented in the pictures.

The ways in which scholars have chosen to deal with the apparent problem are revealing. Llewellyn-Jones' careful study demonstrated that veils are sometimes suggested if not actually present: in certain images the potential for a woman's veiling is indicated by the depiction of folds of material gathered behind her head, or by making her hold up a fold of cloth before her face (Llewellyn-Jones 2003: 91-110). This extends the range of veiling women considerably, but even so leaves a problematic majority who do not seem to conform to the rule. In fact it renders the unveiled women even more problematic, since if artists could imply a veil without actually showing it, why not do this in every case? To account for this, scholars look to the pots themselves for an explanation, suggesting that the unveiling is deliberate, with an erotic intent. Llewellyn-Jones suggests that

<sup>17</sup> Llewellyn-Jones 2003; female dress in general has received particular interest from classical scholars: Llewellyn-Jones 2002; Blundell & al. 2005; Croom 2000; Sebesta & Bonfante (ed.) 1994.



painters unveiled their female figures so as to present them to the (male) viewer as objects of desire. He makes the buyer very explicitly into a voyeur, someone who is "paying for the veil to be removed". But in the same chapter, Llewellyn-Jones (2003: 87.90.113) asserts that veiled women are also erotic objects: he says that diaphanous drapery was invented by painters interested in "portraying the clothed body in an overtly sexual way", and even that certain pictures of veiled women are "undoubtedly erotic in content", including the heavily muffled women on the Mt Holyoke krater, which "are unquestionably meant to tease the viewer". The argument has been extended by others to suggest an erotic motive for the most unlikely of images: Stewart has argued that the clinging clothes of female figures on funerary monuments are erotic in intent, referring to the "ravishing demeanour" of the Athenian Hegeso on her grave-monument, and suggesting that even heavy woollen drapery, as worn by the maidens in the Parthenon frieze, could summon up an erotic response in the viewer: "Respectable women dressed as on the Parthenon frieze, in thick woolen peploi whose folds hid their bodies and formed deep furrows as they fell sheer to the feet. Such ostentatious modesty may itself conceal a sexual reference, however. Greeks often spoke of women as fields to be plowed, and Athenian marriage was officially 'for the ploughing of legitimate children'. ... So like Pandora's clothing, these folds both keep a woman's body under wraps and hint at [her] sexuality" (Stewart 1997: 127-129). Thus all female figures, unveiled and veiled, naked and clothed, can be read as erotic, making modern scholars' interpretation of classical imagery ultimately dependent on male erotic desire.

Why are scholars so willing to see imagery as erotic, especially on grave monuments or pots made for ritual? What underlies this is another traditional gender monoculture – the idea that because writers place so much weight on female sexual status, it must be possible to read this into the images too. Concern with this single idea – that the most significant division among women was between respectable citizen wives and prostitutes – has come to dominate pot studies. But the eroticising explanation is too literal-minded to generate any new insights. Clearly there is a divide between what we read and what we see, but it becomes a problem only because of the expectation that gender must be a single story. Problematising nudity or a lack of veiling leads scholars to seek 'explanations' for what is shown in the images, and, as noted above, to end up weaving an explanatory narrative around the picture: what is the status of the individual? What is her relationship to the other figures in the scene? What has just 'happened' in the scene, or is 'about to happen'? This is unsatisfactory, because it is based on a mistaken premise about the relationship between art and reality. The question of whether women in images are veiled or revealed is not relevant because pots do not reflect the same world as the Greeks inhabited. The world of pots is one where gods appear among men, at the fountain or in the workshop,

where individuals can perform superhuman feats, where myth and reality intersect, and the 'rules' of human behaviour become irrelevant. To treat that group of images which shows women as 'real' and then to try to explain why they don't look as they should is pointless. On pots women wear veils when the veil has a role to play, but go unveiled where it is not relevant; they are nude in some scenarios and dressed in others, but we do not have to explain the imagery solely in terms of Greek public practices.<sup>18</sup>

The advantage of art as source material is that it offers an alternative to textual evidence, accessible to literate and non-literate, Greek and non-Greek alike, and displaying different preoccupations. Women, we know, used pots, dedicated them as offerings to the gods, received them as grave-goods, as gifts or prizes, used them as containers, and thus any reading must allow for a female view of the decoration, and indeed a foreign or slavish one too.<sup>19</sup> The women on pots go unveiled; they converse with men; they work, worship, trade, visit, dine and drink, receive and bestow gifts, pursue and are pursued; they appear in groups, in pairs and as sole figure. Pot painters create a world in which the female figures are active, not passive, defined by their actions rather than their relationship to men, and where sexual status becomes irrelevant. So what insights can imagery offer for an understanding of gender relations? One can compare the differing perspectives on the wedding in classical times: texts depict marriage as a cold-blooded transaction between men, which women feared because it took them from their home to an unfamiliar house, whereas the pottery of marriage ritual shows it as a female-centred experience, with stages of ritual in which women of all ages participate. Neither account is the whole story – one might, for instance, wonder about second or third marriages, contracted by adult widows or divorcées, which took place on a basis of equality, or about those relationships in which marriage could not be an option, between foreign women and citizens.<sup>20</sup> But it certainly allows us to move the debate forward by indicating at least one of the variant points of view to be found. In other ways too, pots can offer a glimpse of an alternative value system, such as the celebration of the female craftsman or trader, the visibility of female slaves, and an interest in pictures of domestic work and roles within the family.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> See further Kreilinger in this volume.

<sup>19</sup> There is a tendency to make assumptions on the basis of shape about women's pots and appropriate imagery, but actual examples belie this (Lewis 2002: 9-10).

<sup>20</sup> Oakley & Sinos 1993; Llewellyn-Jones 2003: 241-242; Lewis 2002: 192. Hyperides 1 (*In Defence of Lycophron*) fr. 4b; Plutarch *Pericles* 24.1-6.

<sup>21</sup> See for instance the hydria, Milan Torno C278, fr. Ruvo. Leningrad Painter, ARV 571.73, illustrated in Bérard 1989: fig. 1; Venit 1988: 265-272 and Lewis 2002: 91-98. On slaves, cf. Lewis 1997; on family roles, see note 14 above.

#### IV. Conclusion

As I said at the outset, recent work on classical gender issues has turned to iconography with the aim of reconstructing female experience in a more positive way than the text-derived orthodoxy, and this paper has discussed some ways of escaping the orthodoxy, by a recognition of modern habits of categorisation and their consequences, by the recognition of images' polysemic potential, and also by thinking about the different viewers of the pots (for which more information exists than is often suggested).

Visual evidence has a great deal to offer in the field of gender studies, but we will exploit its full potential only if we can break free of existing frameworks; this collection gives us some indications how new approaches can be applied. The debate is perhaps ultimately a reflection of modern culture as much as ancient: in the first wave of gender studies we wanted to find women and recognise their oppression as the roots of western misogyny; now, as 'second-wave' feminists, we want ancient women to have minds of their own and to demonstrate resistance or alternatives to their cultural limitations. It is, however, clear that iconography has much untapped potential for gender studies, and also that its use will make greater demands of us than scholars have previously been willing to acknowledge.

#### ABBREVIATIONS

ABV = Beazley, John D., 1956, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford.  
 ARV = Beazley, John D., 1963, *Attic Red-Figure Vase-Painters* (2nd edn.), Oxford.  
 LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich 1981-.

#### BIBLIOGRAPHY

- Barrett, William S., 1964, *Euripides Hippolytos*, Oxford.  
 Beard, Mary, 1991, "Adopting an approach II", in: Spivey, N. & Rasmussen, T. (ed.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 12-35.  
 Beazley, John D., 1956, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford.  
 — 1963, *Attic Red-Figure Vase-Painters* (2nd edition), Oxford.  
 — 1971, *Paralipomena*, Oxford.  
 Bérard, Claude, 1986, "L'impossible femme athlète": *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli* 8, 195-202.  
 — & al., 1989, *City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton.  
 — 1989a, "The order of women", in: Bérard 1989: 88-107.  
 Blundell, Sue & al. (ed.), 2005, *A Dictionary of Greek and Roman Dress*, London.  
 Croom, Alexandra T., 2000, *Roman Clothing and Fashion*, Stroud.

- Davidson, James, 1997, *Courtesans and Fishcakes: the Consuming Passions of Classical Athens*, London.
- Fantham, Elaine & al., 1994, *Women in the Classical World. Image and Text*, New York & Oxford.
- Graf, Fritz, 1997, "Medea, the Enchantress from Afar", in: Clauss, J. J. Johnston, S. I. (ed.), *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, 21-43.
- Hamilton, Richard, 1992, *Choes and Anthesteria. Athenian iconography and ritual*, Ann Arbor.
- Hannestad, Lise, 1984, "Slaves and the Fountain-House Theme", in: Brijder, H.A.G. (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery*, Amsterdam, 252-255.
- Haspels, Charles H.E., 1936, *Athenian Black-Figured Lekythoi*, Paris.
- Just, Roger, 1989, *Women in Athenian Law and Life*, London.
- Keuls, Eva C., 1985, <sup>2</sup>1993, *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley.
- King, Helen, 1998, *Hippocrates' Woman. Reading the Female Body in Ancient Greece*, London.
- Lefkowitz, Mary R., 1986, *Women in Greek Myth*, London.
- Lewis, Sian, 1998, "Slaves as viewers and users of Athenian pottery": *Hephaistos* 16/7, 71-90.
- 2002, *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*, London.
- Llewellyn-Jones, Lloyd (ed.), 2002, *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London.
- 2003, *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea.
- Manfrini-Aragno, Ivonne, 1992, "Femmes à la fontaine: réalité et imaginaire", in: Bron, C. & Kassapoglou, E. (éd.), *L'image en jeu: de l'antiquité à Paul Klee*, Yens-Sur-Morges.
- Mastronarde, Donald J., 2002, *Euripides Medea*, Cambridge.
- Matheson, Susan B., 1995, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Madison.
- Meyer, Hugo, 1980, *Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung*, Rome.
- Neils, Jennifer & Oakley, John H., 2003, *Coming of Age in Ancient Greece. Images of childhood from the classical past*, Yale.
- Oakley, John H. & Sinos, Rebecca, 1993, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison.
- Pomeroy, Sarah B., 1975, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*, New York.
- Reeder, Ellen D. (ed.), 1995, *Pandora. Women in Classical Greece*, Princeton.
- Robertson, Martin, 1959, *Greek Painting*, Geneva.
- Schmidt, Margot, 2000, "Medea at work", in: Tsatskheladze, G.R. & Prag, A.J.N.W. & Snodgrass, A.M. (ed.), *Periplus. Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman*, London, 263-270.
- Sebesta, Judith Lynn & Bonfante, Larissa (ed.), 1994, *The World of Roman Costume*, Madison.
- Small, Jocelyn Penney, 2003, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge.

- Sourvinou-Inwood, Christiane, 1997, "Medea at a Shifting Distance. Images and Euripidean tragedy", in: Clauss, J.J. & Johnston, S.I. (ed.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, 254-296.
- Stears, Karen, 1995, "Dead Women's Society. Constructing Female Gender in Classical Athenian Funerary Sculpture", in: Spencer, N. (ed.), *Time, Tradition and Society in Greek Archaeology. Bridging the Great Divide*, London & New York, 109-131.
- Stewart, Andrew, 1997, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge.
- Venit, Marjorie S., 1988, "The Caputi Hydria and Working Women in Classical Athens": *Classical World* 81, 265-272.
- Williams, Dyfri, 1989, "Women on Athenian Vases. Problems of Interpretation", in: Cameron, A. & Kuhrt, A. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, London, 92-106.
- Younger, John G., 2002, "Women in Relief: 'Double Consciousness' in Classical Attic Tombstones", in: Rabinowitz, N.S. & Auanger, L. (ed.), *Among Women: from the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin, 120-153.



# ‘Golden Age’ of Women? Status and Gender in Third Millennium Sumerian and Akkadian Art\*

Julia M. Asher-Greve

The author, using gender theory and Michael Mann’s approach to power and social stratification, analyzes how the status of women is differentiated in third millennium Mesopotamian art. Nine (probably overlapping) categories of ranks are distinguished based on inscribed statues, reliefs and seals all depicting a variety of individuals and groups. Marriage and patronymics are important in determining a woman’s status, but not all women fit into the patriarchal stratification system. Women are for the most part represented in the same contexts as men. Their femininity is marked less by physiological features than by attributes, attire and positioning. The visual repertoire shows only a limited selection of protagonists but the differentiations of status reflect to some degree the complex hierarchical organization known from texts and archaeological records.

## I. Introduction

Much of this material was collected between 1975 and 1978 during my research for my doctoral dissertation that originally was intended as a study of women in third millennium Mesopotamia. Because of the enormous volume of material, I decided to restrict my study to the Uruk and Early Dynastic periods (Asher-Greve 1985) with a future follow-up on women in

---

\* This article is the revised version of my contribution to the symposium “The Value of Pictures as a Source for the Reconstruction of Women’s History” in Berne in April 2004. I thank Silvia Schroer for her invitation to two lectures and for suggesting themes that allowed me to rethink my earlier work. I also want to thank the ‘Berne team’ for their wonderful organization and generous hospitality.



the Akkadian, Neo Sumerian, and Old Babylonian periods. In the meantime I have not only revised several interpretations but also my theoretical approach. When I wrote my dissertation in the late nineteen-seventies, feminist theory was far from acceptance in academia and gender theory had barely emerged (cf. Nicholson 1997). However, it was less my ignorance of feminist theory than my hesitation to confront my professor's stern resistance (he very reluctantly agreed to my theme) to 'modern theory' that precluded my making use of the now widely cited pioneering *Women, Culture, and Society* (Rosaldo & Lamphere 1974). Gender theory first began to impact historical disciplines only after the publication of *Sexual Meanings* (Ortner & Whitehead 1981).

To my knowledge, Edith Porada (1972) did the first research on social meaning of Mesopotamian art and asserted that such analysis requires study of inscriptions and text, but that the relevant philological studies were lacking. Porada's criteria – quality, size, material of object, iconography and theme, written sources – are still useful in analysis of status. However, as often the case with ancient Mesopotamian art, Porada's results are ambiguous because, as she remarks, there are always exceptions to what we would like to consider the rule; e.g. highest artistic quality or value is not always significant of royal monuments and, although there are seals especially made for a person, everybody who could afford it could have a beautifully cut seal of lapis lazuli, one of the most expensive precious stones in ancient Mesopotamia. Porada concludes that to some degree we may recognize the elite or professional status of an owner, but concerning social status and hierarchy much work has to be done.

Since Porada's article was published in 1972 much has changed; archaeological and philological material has increased, multiple studies on social structure were published, and approaches have changed as post-structural and post-modern (including gender) theory began to exert influence on at least some scholars.<sup>1</sup> However, many excavated objects of particular importance for the study of women remain unpublished, e.g. sculptures and seals excavated at Nippur in the nineteen-fifties, or seal impressions on tablets because until recently editions of administrative and economic texts rarely included photographs or drawings of seal impressions.

---

<sup>1</sup> In particular Ur III text editions some also including drawings of seal impressions, the series of Royal Inscriptions of Mesopotamia (RIME), Braun-Holzinger's study of votive objects, and Dominique Collon's catalogues of seals in the British Museum, as well as several articles on Ur III seal impressions. For a comprehensive bibliography of published Ur III tablets until 1990, cf. Sigrist & Gomi 1991. For Early Dynastic tablets, see the publications of Gebhardt J. Selz in the series *Freiburger Altorientalische Studien*. For a recent bibliography on Women and Gender, cf. Asher-Greve 2000b; for recently published histories of the Early Dynastic, Akkadian and Neo Sumerian periods, cf. Bauer 1998; Sallaberger & Westenholz 1999.

Some problems which Porada encountered are inherent in the material because visual representations do not reflect the variety of social groups attested in texts, not even *pars pro toto*. After the Uruk period, Mesopotamian art does not depict scenes from 'real' life but rather people in specific functions and roles largely pertaining to cult and rituals. Deities and human figures are rendered stereotypical even when specific deities or humans are meant. Some differentiation is achieved through specific attributes and symbols, or inscription. The vast majority of images belong to contexts circumscribed as cultic, ritual, or ceremonial; apart from seals the objects were originally placed in temples or temple precincts and possess both religious as well as political meaning as these were intertwined.

Creating an image is inherently a transformative process. In a third millennium Mesopotamian statue of a person, we do not see the 'portrait' of an individual but a statement turned into an image, in post-modern terminology a performative image. Gebhard J. Selz argues that the double function of imagery as cultic subject and object transforms statues as well as the participants shown in scenic representations, such as banquet scenes, into "protagonists in a ritual installation, a ritual drama" (Selz 2004: 37).

Status describes the position of an individual in a group, or of a group among groups, in a society composed of hierarchical groups. Attributes of status are either ascribed or obtained and include gender, age, lineage (membership in a social group), occupation/profession, wealth, merits, intellectual or moral achievements, special talents. Because of the ambiguities in the hierarchy of status, it is useful to distinguish between hierarchical and functional status (e.g. in bureaucratic organizations as the various 'households' in ancient Sumer and Akkad).<sup>2</sup> In ancient societies status as well as status hierarchy is also based on religion ('metasocial'; Boudon & Bourricaud 1989: 383-87).

The role of gender in social stratification (i.e., strata or social classes of similar individuals with shared attributes) is controversial (Boudon & Bourricaud 1989: 340-41; Outhwaite & Bottomore 1994: 610-13). Michael Mann (1986), one of the few sociologists who includes analysis of ancient Mesopotamia, argues that "in the analysis of 'public' stratification in patriarchal society, we can largely ignore gender", because "the internal structure of public stratification was not gendered" (1994: 43). There is no general theory of stratification as stratification systems only explain some aspects and vary substantially. Marxian and Weberian class theory is problematic because many criteria such as religion and cult, ethnicity

<sup>2</sup> E.g. Sigrist 1995: 68, who remarks about Enlilla's (official at the Drehem institution) autonomy and independence from his superiors.

(nationality), gender, age, family status, education, knowledge, or special qualifications and capabilities (in Mesopotamia, e.g. writing and reading, divination, magic, etc.) cannot be integrated into this model because they intersect with classes.

Rejecting the concept of society as a 'social system', Mann (1986) does not propose a new grand theory but his analysis comes to culturally limited and historically specific conclusions based on the understanding that patterns in history are imposed by *real* people. To Mann there is no master concept or basic unit of society (he compares society to atomic particles), but four sources of power: ideological, economic, military, and political relationships that constitute overlapping networks of social interaction and represent alternative means of social control. Mann reminds us that "societies are much messier than our theories of them" (Mann 1986: 4).

Mann's concept provides a useful starting point for my analysis of women's status in third millennium Sumer and Akkad, because integrating gender, religion and cult, lineage and filiation into analysis are not alien elements as they would be for orthodox theory of class structure.

Gender was important and for some groups a status-determining factor; there were gendered categories of priest and priestesses (Renger 1967; 1969), slaves whose status could depend also on their 'origin' such as 'prisoners of war' or booty, or female household slaves a status less attested for men.<sup>3</sup> The status of *naditu*-priestesses varied, they were usually unmarried but could marry, were not allowed to bear children but could adopt daughters; after marriage they continued to conduct their affairs independent of their husband.<sup>4</sup> Generally a woman's status not only changed with marriage, but also when giving birth, in particular to a son (Asher-Greve 2002a).<sup>5</sup> There were 'independent women' whose status did not depend on that of father or husband (Assante 1998). Native free women who married a slave could transfer their status unto their husband. If a family had no male heir, the status of 'male' head of family could be transferred to either widow or daughter and widows conducted their late husbands business as equals. Thus status was not an inflexible position in hierarchy but changeable for various reasons. Evidence for informal (versus defined) hierarchy is scant.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Because according to Henri Limet (2005), the ancient Mesopotamians knew no 'ethnic' prejudice and were generally well disposed to 'foreigners'. I use the term 'origin' for people enslaved because prisoner's of war or as booty were also recruited from neighboring cities or states. According to Limet there was antagonism or prejudice between city people and nomads or so-called mountain peoples.

<sup>4</sup> E.g. Harris 1989; Jeyes 1993; Assante 1998: 38-39.

<sup>5</sup> For a survey of women in Mesopotamia, cf. Stol 1995; for an extensive bibliography, cf. Asher-Greve 2002b.

<sup>6</sup> Informal hierarchies (informal or functional structure) probably existed, e.g. in so-called 'household' organizations, such as temple and palace where practical authority

If any period may be labeled 'golden age' of women in Mesopotamian art, it is the Early Dynastic period from about 2700 to 2350 BCE,<sup>7</sup> as in no other period are women depicted so frequently. Akkadian (about 2330-2230) and Neo Sumerian (about 2150-2000) representations of women are unsurpassed in quality in Mesopotamian art but we have substantially fewer examples. The absence of woman in Old Babylonian art may be explained with changing views about female gender that also affected elite women; in the Old Babylonian period, women are predominantly represented as nudes in seal imagery and in the form of small terracotta plaques.<sup>8</sup>

## II. The first women known by name

Around 3000 BCE, during the last phase of the Uruk-period, the name of a woman was for the first time inscribed on a so-called 'Blau Plaque' which depicts her image (**fig. 1a**) (Gelb & al. 1991: 39-43). The two reliefs belonging together are unprovenanced, but the inscription contains some evidence that they were originally made in Tell 'Uqair in northern Babylonia (Gelb & al. 1991: 41).



(fig. 1a)

may have been exercised by 'chiefs' of groups rather than the nominal head of the organization; this may have been the case with rulers and their wives, as well as priests or priestesses who had multiple duties. For 'informal' hierarchy, cf. Boudon & Bourricaud 1989: 384-85).

<sup>7</sup> For a recent revision of third millennium chronology, cf. Reade 2001. Reade dates the period of the Royal Tombs of Ur between 2390 and 2280 BCE, roughly contemporary with Urnanshe of Lagash (about 2330 BCE) and his grandson Eanatum. Although for many reasons Reade's chronology seems more logical than conventional so-called middle chronology, the dates in this article are those found in most recently published histories of the Ancient Near East.

<sup>8</sup> For more recent interpretation of Old Babylonian terracotta plaques, cf. Assante 2002; see also Asher-Greve & Sweeney in this volume.



(fig. 1b)

fig. 1a,b Blau Plaque, Uruk III, London, British Museum [Gelb & al. 1991: pl. 12]



fig. 2a,b Blau Obelisk, Uruk III, London, British Museum [Gelb & al. 1991: pl. 13]

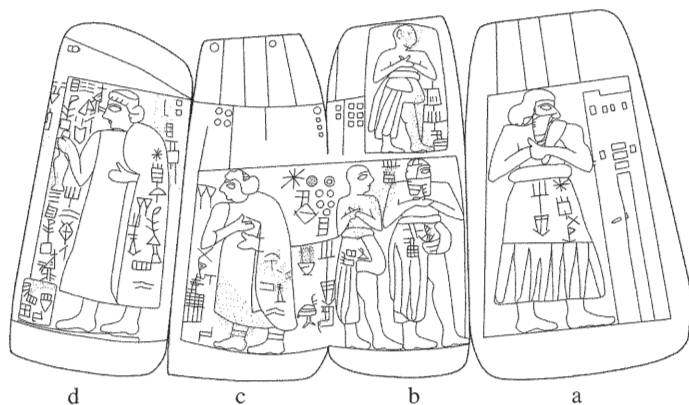
Both plaque (fig. 1) and obelisk (fig. 2) record the transaction of land; such monuments were later called *kudurru*. The scene is interpreted as the ritual performed in connection with transactions of real estate that includes a ceremony of inserting of a peg (Sumerian *ga*) into the wall of a building, an legal act of confirming transactions of land and houses (for an illustration, see fig. 3).

Facing the woman stands a man in net-skirt wearing a thick head-band (fig. 1a). His name is written with the signs H $\dot{A}$ SHUR.LAL<sub>3</sub>, that woman KA-GIR<sub>2</sub>-gal; title(s) or filiation is not mentioned. Ignace J. Gelb, Piotr Steinkeller and Robert M. Whiting (1991: 39-43) suggest that the woman represents either wife or daughter of the seller and may be the co-seller. The buyer carrying a kid depicted on the Obelisk (fig. 2b) is a high admin-

istrator of the agricultural sector of a temple (e n g a r e š<sub>3</sub>); the property is listed on the other side of the Obelisk (**fig. 2a**).

The woman (**fig. 1a**) wears a smooth cloth garment with broad waist-band, long hair and possibly a hair-band such as a statue from the same period excavated at the Sîn temple at Khafajah (Frankfort 1943: pl. 1). Untypical is KA-GIR<sub>2</sub>-gal's gesture of arms raised to chin; her hands are apparently folded into fists holding the peg (g a g) for the ceremony (see below **fig. 3**). Based on his attributes, the seller is interpreted e n.<sup>9</sup> This identification is doubtful not only because this title is not mentioned, contrary to that of the buyer who would rank lower than an e n. Further, all three men wear skirts associated with the e n and the buyer also wears the head-band usually worn by the e n-figure. As these reliefs document a transaction in Tell 'Uquair, conventions in that city may have been different from those in earlier times in Uruk. In Tell 'Uquair e n-type attire apparently was the mark of more than one office holder.

Although we cannot define the exact status of the woman (wife, daughter, or high priestess), the inscription of her name attests to her elite status that allowed her to sell or oversee the transferal of land.<sup>10</sup>



**fig. 3a-d** Stele of Ushumgal, Early Dynastic I, New York, Metropolitan Museum of Art [Gelb & al. 1991: pl. 13]

Another *kudurru* depicting a principal woman dates to the Early Dynastic period, about 2900-2650 BCE (**fig. 3**). The so-called 'Ushumgal Stela' is the first monument inscribed with the signature of the artists (Gelb & al.

<sup>9</sup> There is ample literature on the e n -figure in Uruk period imagery. Schmandt-Besserat (1993) provides a summary with illustrations; cf. Steinkeller 1999. Gelb & al. (1991: 42) suggest that the beardless and hairless men in net-skirt with uplifted hands could be a relative (son?) of the buyer or an official authorizing the transaction.

<sup>10</sup> On private and public property, see recently Schloen 2001: 262-67.

1991: pl. 46).<sup>11</sup> On the main side (**fig. 3a**) the man after whom the stele was named by archaeologists faces a building in which a peg is inserted midway into the wall, a ceremony connected with land transaction and including food and drink (Michalowski 1994: 35). Ushumgal was the *pap-šeš*-priest of Shara, and the second principal figure (**fig. 3d**) is his daughter Šara'igizi-Abzu who brings a carafe with drink for the ceremony. She is followed by a smaller size woman (**fig. 3c**), the daughter of Mesi, *pap-šeš*-priest of the É-nun-temple, whose personal name and function remain unclear. The three men following Ushumgal (**fig. 3b**) hold high positions and either authorize or witness the transaction of 158.75 hectare land, three houses and cattle. Neither price nor the exact nature of the transaction is mentioned, i.e. buying or selling. Gelb, Steinkeller and Whiting (1991: 43-47) suggest Ushumgal had no sons because none is mentioned and therefore he bestowed his possessions onto his daughter of which this stele is the legal contract. As Šara'igizi-Abzu apparently was not married (no husband is mentioned) and she has the title *ES<sub>2</sub>.A* (the meaning is unclear), she may have held an office. Her importance is evident in the composition as she is equal in height to her father and occupies nearly a full side of the stele, whereas all other figures are smaller and occupy substantially less space.

Iconographically, high positioned women, in particular in ceremonial contexts, have a tradition going back to earlier phases of the Uruk period, where one or more anonymous women are paired or associated with at least one man (Asher-Greve 1985: 34-38). The two early third millennium *kudurrus* depict women either as seller, buyer, witness, or receiver of property indicating that women of high status had legal competence (*Geschäftsfähigkeit*). As land and property transactions have legal consequences the individuals are named, whereas in other ceremonial depictions the participants' roles and their functional status are of more importance than the individual.

### III. Women as donors

#### *III.1 Women as donors of votive objects*<sup>12</sup>

The majority of votive gifts donated by women are inscribed stone vessels, and in the Early Dynastic period additionally statues (Asher-Greve 1985; Heinz 1989; Braun-Holzinger 1991). Although excavation circumstances may distort statistics, apparently women preferred dedicating their votive

<sup>11</sup> For excellent photographs, see Moortgat 1967: fig. 31-34.

<sup>12</sup> For a comprehensive study with a catalogue of votive objects, cf. Braun-Holzinger 1991.

gift to a goddess.<sup>13</sup> Contrary to donations by men, women's are less frequently inscribed with the wish for long life. The largest group of women donors are 'wife' (Sumerian *d a m*), followed by 'daughter' (Sumerian *d u m u*) always with patronymic filiation. Wives and daughters of priests, high officials, administrators, scribes, merchants, artisans make up the majority of women donors in the Early Dynastic period. Occasionally a vessel was donated by husband and wife or father and daughter together (Asher-Greve 1985: 166-168; Heinz 1989: 212-20). Probably statues of couples found in temples were also donated by husband and wife together (Asher-Greve 1985: 84.205: nos. 549-55).

After the Early Dynastic period private donorship was rare; in Akkadian and Neo Sumerian times women donors are almost exclusively wives or daughters of ruler, and high priestesses who usually are daughters of sovereigns (Braun-Holzinger 1991; Edzard 1997; Frayne 1993; 1997). The purpose of votive objects was the plea for long life for oneself and/or family to the deity to whom the object is dedicated, even if this not expressly stated in the inscription.

For women donors it was important to be identified not only by personal name and occasionally title, but also by filiation to the male head of household, meaning their status as wife or daughter mattered, rarely that of mother. Because in the Early Dynastic Period women from different social groups dedicated votive objects, presumably non-elite women had enough means to be able to effort such gifts (see also 'independent' women below).<sup>14</sup> However, we do not know how wives and daughters 'paid' for their votive gifts, if from their own means, or if husband or father respectively 'paid the bill'?

### *III.2 Representation of women as statues*

Although statues generally represent the owner, in Mesopotamian thinking statues had a life by themselves as permanently present 'proxy' worshipper or offering bringer before a deity. That a woman's statue also communicates with the deity is attested in the inscription of the statue of Ninkagina (see below) stating "when the protective spirit of Tarsirsir is about to enter the courtyard of (the goddess) Bau, this statue here will turn to my lady (Bau) there (whispering?) into her ear; let it say my prayer to her" (Edzard

<sup>13</sup> See Heinz 1989: 216 table 2, 221-22; Braun-Holzinger 1991: 9.21.24-25 (table).98.226-227.

<sup>14</sup> I do not know of textual evidence for coercion; it is not known if certain 'donations' of people, e.g. *mašdaria* were voluntary or mandatory; for *mašdaria*, cf. Selz 1995b. Sallaberger states (1999: 257-58) that often women were the deliverers of goods to institutions.



1997: 198-99: no. 6 ii 2-6). Statues of humans received offerings during their life time as well as after death (Selz 1992; 2004a).

Few of the votive statues depicting women identify them by inscription. According to Eva Braun-Holzinger of over 500 Early Dynastic statues about 90 were inscribed (1991: 225-26). About half represent women and of these only six are inscribed: one each from Kish, Nippur and Tello, and three probably from Sippar.<sup>15</sup> However, in only one inscription is the name of the donor preserved (Asher-Greve 1985: pl. 17; Braun-Holzinger 1991: 241 St 4): she is Geme-Baba, daughter of Enentarzi, the temple administrator (*s a n g a*) of Ningirsu, state god of Lagash.<sup>16</sup> Because of its damaged state, the gender of the Geme-Baba statue is not clearly recognizable.<sup>17</sup> According to the inscription, identification as Geme-Baba seems most plausible, however, seated posture is highly unusual for a daughter of a *s a n g a*-priest not holding a high priestly position herself. 'Enthronement' is generally rare in statuary; in banquet and cultic scenes such figures almost always represent women of highest status, e.g. queens, other royal women, high priestesses (Asher-Greve 1985: 86-108; see also below). Recently Selz (2004a: 31) suggested that the difference between seated and standing posture has no status implication but depends on the person's function as receiver or conveyer of message. As most women shown in seated position hold a small vessel and/or date cluster, they may be depicted holding offerings for a deity or as participants in a banquet scene composed of statues (Asher-Greve 1985: 75; Selz 2004a). Because Geme-Baba's statue is badly damaged, neither vessel nor date cluster are recognizable.

Most inscriptions on statues representing women are lost. Enough is preserved of one statue's inscription for reconstructing the status of its donor (Moorey 1964: pl. 23; Braun-Holzinger 1991: St 22).<sup>18</sup> It is a headless statue from Kish with the inscription lost except for the signs *l u g a l K i š<sup>k i</sup>*, king of Kish. Iconographical details such as throne, cup and date cluster held by the figure are attributes of royal women or high priestesses. In other votive inscriptions *l u g a l* is prefixed by *d a m* 'wife' or *d u m u* 'daughter' and this statue possibly represents the wife or daughter of a 'king of Kish'.

<sup>15</sup> Asher-Greve 1985: no. 461 (= Braun-Holzinger 1991: St 61); no. 483 pl. 17 (= Braun-Holzinger 1991: St 4); no. 488 (Braun-Holzinger 1991: St 22); no. 490 pl. 20; no. 491 pl. 21 (= Braun-Holzinger 1991: St 66); no. 493 pl. 20 (= Braun-Holzinger 1991: St 67); cf. also Braun-Holzinger 1991: St 22.

<sup>16</sup> The *s a n g a* was the second highest ranking man after the ruler (Sumerian *é n s i*) of Lagash; Enentarzi succeeded Enannatum II. as ruler of Lagash.

<sup>17</sup> Cf. Braun-Holzinger 1977: 72 "Oberkörper einer weiblichen? Statuette", versus Braun-Holzinger 1991: 241 St 4 "männliche Sitzstatuette?".

<sup>18</sup> For *d a m - é n s i* and *d a m - l u g a l* in Early Dynastic inscriptions and texts, cf. Asher-Greve 1985: 127-30.146-47.

As mentioned, statues of enthroned women are rare (Asher-Greve 1985: 66-68.71-79); of the fourteen women statues excavated in the Inanna temple at Nippur, only two are seated figures, both holding a date cluster (Asher-Greve 1985: 201: nos. 457.468); the almost totally preserved figure additionally holds a goblet (Orthmann 1975: fig. 21c). Such women are shown as principal female participants in banquet scenes and their status is of highest rank (see below).

Of the fourteen statues and six heads of women found in the Early Dynastic levels of the Inanna temple at Nippur (Asher-Greve 1985: 201-202 nos. 456-469.473-477) only one is inscribed (Asher-Greve 1985: 201 no. 461; Braun-Holzinger 1991: St 61). This (unpublished) headless statue shows a standing women wearing a flounced robe covering her left shoulder and arm holding her hands folded in front of her chest – the gesture of a worshipper. The inscription consists of two signs on the right upper arm: <sup>d</sup>Inanna HUL. Horst Steible (1982: II 237-38) understands the divine 'name' as dedication to Inanna, and the second sign as personal name of the donor. I prefer Eva Braun-Holzinger's reading of both signs together as the personal name of the woman (Braun-Holzinger 1991: 220 n. 628).

Nippur statues and heads are distinguished by high quality and extraordinary details otherwise not attested at southern Mesopotamian sites, such as the flounced robe with hip-length cape covering both shoulders reminiscent of the Mari statues that presumably represent priestesses (Asher-Greve 1985: no. 466 pl. 14; Parrot 1956: pl. 36-37.39-40). Also remarkable are the different styles of coiffures, some extremely complicated<sup>19</sup> but by themselves are not status markers because mistress and servants are frequently depicted with identical attire and hairstyle (Asher-Greve 1985: 82). However, some elite women, in particular queens and princesses employed hairdressers (Asher-Greve 1985: 155-56.162); the *entu*-priestess Enheduanna employed a coiffeur who owned a seal (Frayne 1993: 38 no. 2003). Beautiful hair symbolized femininity (Asher-Greve 2002a: 14), therefore it may not be accidental that women dedicating their statue to Inanna attached great importance to a beautiful coiffure.

It remains unknown if women other than those belonging to privileged status groups dedicated statues in the Early Dynastic period. Because of the extraordinary high numbers of statues from this period Braun-Holzinger (1991: 225) assumes that the number and social diversity of donors was greater than in later periods. Considering the expense for a statue, as well as the privilege of placement in proximity to a deity, few could afford or may even have been allowed to place their statue in a temple. Taking the sculptures in the Inanna temple at Nippur as an example, twenty statues and

<sup>19</sup> Asher-Greve 1985: pl. 13 nos. 460.465; pl. 14 nos. 464.466.475; pl. 27 no. 476; pl. 27 no. 473; Orthmann 1975: fig. 21a.21c.22.23b; Aruz 2003: fig. 28.

six heads is not a large number considering that the temple was likely used for some time.

Having ones statue or statuette<sup>20</sup> in a public place such as a temple must have been a symbol of the donor's status as it also reflects that person's wealth and/or social rank.<sup>21</sup> Shasha, wife of the ruler Urukagina of Lagash (about 2380 BCE) had her statue made of valuable materials (Selz 1992), the body of a statue excavated in the Inanna temple at Nippur is of translucent greenish alabaster and the face of gold with inlaid eyes and eyebrows of shell and lapis lazuli (Orthmann 1975: pl. II). Bronze was also valuable, but few bronze statues survived because bronze was melted and re-used (Braun-Holzinger 1984), which also happened with all reusable materials of composite statues, when textiles and organic materials disintegrated.<sup>22</sup> Statues of the royal family including the women received offerings and were venerated post-mortem (Selz 1992; 2004a). One Early Dynastic statue of a woman was found in a grave in the Royal Cemetery at Ur (Woolley 1956: 39-40 pl. 37 U. 19037; Orthmann 1975: pl. IV).<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Both terms are often used indiscriminately although most sculptures do not represent humans in life-size; Braun-Holzinger (1977; 1991), however, uses 'statuettes'. As in Sumerian and Akkadian no distinction is made between 'statue' and 'statuette', I decided to use only one term, i.e. 'statue' (Spycket 1968; Beran 1989; Behrens & Steible 1983: 25-26 'alan'; Selz 1992).

<sup>21</sup> Cf. Steinkeller (1992: 725) who argues that because the Early Dynastic society was perceived as a single temple community with all members standing in the same subservient relationship to the god, "class and social distinction were comparatively unimportant, with stratification based on wealth rather than origin". Steinkeller may have come to his conclusion because in the Early Dynastic texts patronymics are less frequently mentioned than in later periods. However, the majority of patronymics concern sons or daughters of royal origin or officials; no patronymics are mentioned for the masses of *g é m e* and *g é m e - d u m u* working in public institutions or workshops and there is hardly any evidence that these woman (and the masses of male workers) profited from what Steinkeller considers high social mobility (for women, cf. Van De Mieroop 1989). I doubt that southern Mesopotamian society had "a distinctly egalitarian character" as power was centralized, large groups of society were dependent on institutions and the rations people received did not cover minimal needs (Hruška 1988: 333). How non-egalitarian society was, is also evident in the tombs and graves of the Royal Cemetery at Ur with enormous differences in content, and the fact that few rulers and their wives were buried with their entourage (Reade 2003; Zettler & Horne 1998). Selz (2004b: 209-11) suggests that the luxurious tombs were "part of an official cult of the dead elite" and may be understood as an "early phase in the deification of Mesopotamian rulers." Social stratification was not merely based on wealth, as Steinkeller suggests, the power of elites could also rest on non-economic power resources, e.g. ideology, religion, knowledge, networks (Mann 1986: 15).

<sup>22</sup> Waetzoldt 1980-83; Selz 2004a. For materials of statues, cf. Renger 1980-83: 309-11; Selz 2004a.

<sup>23</sup> For statues and the cult of the dead, cf. Asher-Greve 1997: 452.460-61 n. 76; Selz 2004a; 2004b: 206-208; cf. Perlov 1980 & Skaist 1980.

Few statues of women are preserved from the Akkadian and Neo Sumerian periods.<sup>24</sup> According to inscription and iconographical analogies, Akkadian and Neo Sumerian statues represent almost exclusively persons of the highest echelons, such as rulers, their wives and daughters, high priestesses, high clergy and officials (Spycket 1981). This is also evident in the generally high quality of sculpture and corroborated by inscriptions on other votive objects as very few were dedicated by a private person.



(fig. 4)



(fig. 5)

**fig. 4** Statue of 'en'-priestess, Akkadian, Paris, Louvre [Heuzey 1902: no. 89]

**fig. 5** Terracotta relief depicting 'en'-priestess, from Tello, Neo-Sumerian, Paris, Louvre [Heuzey 1902: no. 193]

None of the Akkadian statues representing a woman is inscribed (Spycket 1981: 165-174). Although identification of individuals is not possible, the official status can be determined based on comparison with inscribed reliefs and seals (see below). Of the thirteen sculptures of high priestesses listed by Claudia E. Suter, eight date to the Akkadian period and represent enthroned high priestesses dressed in a flounced robe similar to

<sup>24</sup> Suter (forthcoming) lists including torsos and heads: 27 'court ladies' and 13 high priestesses.

that worn by goddesses (fig. 4). Their hair is long falling loose onto the back and they wear a specific head-dress consisting either of a plain rounded brim, or a cap with such a brim identified as a *ga-crown* (fig. 4 and 5; Spycket 1981: 171-174).

According to Irene J. Winter (1987), the iconography of the office of *en*-priestess can be traced back to the Early Dynastic period. However, Piotr Steinkeller (1999) argues that the office of male *en* originates in southern Babylonia (Sumer) but not the office of 'female *en*', in Akkadian *entu* (CAD E: 172-173) as this originates in Semitic northern Babylonia where "priestly wives" are already known in Early Dynastic times. Winter's view contrasts with Steinkeller's who argues "the custom of providing male deities with human female consorts", an *entu/zirru* that was usually a royal princess "represented a genuinely Semitic tradition", and the office of *en* we know at around 2000 BCE "was the outcome of a convergence of the two separate conditions", whereas the Early Dynastic high priestesses in Sumer, such as *ereš-dingir* (formerly read *nin-dingir*) and *munuš-zi*, served gods as well as goddesses and did not function as the 'consort' of a god but 'served' a deity. Although Steinkeller's hypothesis is debatable, the office of Early Dynastic *ereš-dingir*-priestesses was the equivalent office to the Akkadian and Ur III *entu*-priestess. The office of *entu/ereš-diğir* was so important, that their selection and enthronization was a commemorative event and the year in which it happened was named after it (Suter, forthcoming).

One image cited as Early Dynastic evidence for the office of *en*-priestess is an Early Dynastic III (about 2550-2250) votive plaque excavated in the Gipar, the residence of the *en*-priestess of Nanna at Ur (Asher-Greve 1985: 88-90; Winter 1987; Aruz 2003: fig. 33). Depicted are two libation scenes with five women participating of whom four wear the head-band interpreted as a *ga-crown* (Winter 1987; Asher-Greve 1995-96: 185-86). One slightly larger woman (but smaller than the nude libation priest) is represented in frontal view, a form predominantly used in representations of important goddesses (Asher-Greve, forthcoming). I do not doubt that she represents a high priestess, possibly the *en*-priestess of Nanna, however, the other women in same attire depicted in profile cannot represent *en*-priestesses as there was only one *en* of Nanna at a time. These women may represent members of the Gipar, the cloister-like residence of the *en*-priestess (see below). Comparable to nuns, all women of the Gipar may have worn the same attire in the Early Dynastic period, if not always than for specific occasions and perhaps this uninscribed but unique plaque commemorates the selection or introduction of the high-priestess of Nanna into office.

The appearance of *en*-priestesses is well attested in sculpture and seals of the Akkadian and Neo-Sumerian periods.<sup>25</sup> The most important attribute of *en*-ship is the *aga*-crown worn by Enheduanna (Aruz 2003: fig. 128). The only statue whose identity as *en*-priestess of Nanna at Ur is verified by the inscription is that of Eannatumma, daughter of Ishmedagan, king of Sumer and Akkad (around 1830 BCE). The statue was excavated in the Gipar at Ur and dedicated to Ningal by Eannatumma for her own life (Braun-Holzinger 1991: St 170; Moortgat 1967: fig. 183; Spycket 1981: pl. 176).

In her forthcoming article on court ladies and high priestesses Suter concludes that in visual representations court ladies are distinguished from high priestesses by different garments and attributes as well as the contexts in which they appear (cf. Pinnock 1998). Based on Suter's statistics Neo Sumerian statues and heads of women represent more frequently 'court ladies' than high priestesses. Just three statues of 'court ladies' are inscribed, two represent daughters of Urbau of Lagash (about 2140 BCE),<sup>26</sup> both married successors to their father. A third daughter of Urbau, Ninhehu, was married to Nammahani, another successor of her father; no statue is known of her.<sup>27</sup> A fourth daughter was the *en*-priestess of Nanna in Ur (Edzard 1997: 24-25 nos. 12.13).

The ascent of three son-in-laws of Urbau to the throne of Lagash attest they gained status by marriage. Ninalla's husband Gudea probably succeeded his father-in-law Urbau. In the inscription of her statue (pl. 5.1) Ninalla mentions her lineage prior to her status as wife of the ruler; for his and her life she dedicated her statue to a goddess whose name is lost (Braun-Holzinger 1991 St 133; Edzard 1997: 179 no. 99). The headless statue shows Ninalla standing with hands folded at her waist; she wears a draped garment that leaves one shoulder bare and is decorated with fringes along the borders.

Another inscribed statue from Tello (pl. 5.2) dedicated for Gudea's life may also represent a wife of Gudea (her name is lost; Edzard 1997: 176 no. 94). This woman wears a draped garment covering both shoulders, but her posture is unusual because she kneels on both legs. Perhaps she represents Geme-Shulpa'e, Gudea's second wife and her posture indicates her rank as subordinate to Ninalla's as first and main wife.<sup>28</sup>

Of two statues only inscribed fragments were found. One originally represented the daughter of Urbau (her name is lost) married to Ur-GAR

<sup>25</sup> Because Suter analyzes representation of *en*-priestesses in detail, I refer to her forthcoming article(s).

<sup>26</sup> The sequence of the rulers of the second dynasty of Lagash is not certain; cf. Steinkeller 1988; Monaco 1990; Edzard 1997: 3-5. I follow the sequence listed by Edzard.

<sup>27</sup> For the daughters of Urbaba, see Renger 1976; Monaco 1990.

<sup>28</sup> For the family of Urbaba and Gudea, cf. Monaco 1990: 100.

who succeeded upon Gudea's son as ruler of Lagash. The statue was dedicated for her life and that of Ur-GAR<sup>29</sup> who had a second wife named Ninkagina, whose father was a certain Kaku (Edzard 1997: 189 no. 1). If he was Kaku, the king of Ur, is uncertain (J.G. Westenholz 1984).

The inscription on the fragment of another Ninkagina's statue I already mentioned. Her statue is dedicated the goddess Bau for the life of Nammahani, the last ruler of the second dynasty of Lagash. Ninkagina may have been Nammahani's cousin (Edzard 1997: 198-99 no. 6). Although Ninkagina has neither title nor office, her votive gifts dedicated for the life of Nammahani attest to a special relationship with her 'cousin' (Edzard 1997: 198-203 nos. 6-9a).

The fragment of Halalamma's statue found at Tello dates to the reign of Shulgi of Ur (around 2094-2047 BCE) under whom her father Lugalirizal served as governor of Lagash. Halalamma dedicated her statue to Bau for the life of Shulgi (Parrot 1958: fig. 46g; Braun-Holzinger 1991: St. 153; Frayne 1997: 203 no. 2012). As only part of the inscription is preserved, we do not know if Halalamma was an unmarried princess.

Of none of these statues is the head preserved and it is assumed that they originally looked like the so-called 'femme à l'écharpe' whose statue may have been inscribed on the lost lower part of the body (Moortgat 1967: fig. 184; Orthmann 1975: fig. 60a; Spycket 1981: pl. 136).

Only inscriptions contain information about identity and status of individual women<sup>30</sup> who all represent the wife and/or daughter or relative of a ruler or governor. Of three inscribed statues enough is preserved to recognize all wear garments with decorated borders but of different cuts; Ninnalla's dress leaves one shoulder uncovered, whereas the kneeling woman's (Geme-Shulpa'e?) and Halalamma's garments cover both shoulders. Although Pinnock (1998) and Suter (forthcoming) argue that these garments are typical for so-called 'court ladies', a Neo Sumerian terracotta plaque from Tello (fig. 5) depicts a priestess in a similar garment of smooth cloth with fringes.<sup>31</sup> No strict rule regulated hairstyle and clothing in art, women wearing a flounced garment are also shown with shortish hair or chignon (Spycket 1981: pl. 112; Barnett 1960: pl. 25-27). The only attribute restricted to the office of *entu* is apparently the *aga*-crown, i.e. the thick, rounded brim or cap, almost always worn on long hair.

Comparison of male and female statues shows that the latter are substantially smaller than, for example, those of Gudea. This reflects gender

<sup>29</sup> Braun-Holzinger 1991: 270-71 St 140; Edzard 1997: 190 no. 2.

<sup>30</sup> Pinnock (1998) starts her analysis of female figures from Tello with the 'Femme à l'écharpe' but does not discuss the inscriptions. For illustrations of the 'Femme à l'écharpe', see Spycket 1981: pl. 136; Orthmann 1975: fig. 60a.

<sup>31</sup> Although she raises her hands like a Lamma goddess, there is no indication of a horned crown; cf. Barrelet 1968: 280 no. 482.

hierarchy in the ruling family although several royal wives were of 'nobler' birth than their husband. However, this form of gender-based ranking does not mean women were a separate social class with its own categories; gender difference existed in each social class with the exception of a few groups whose members were either all women or all men, such as the army and specific cleric categories (Asher-Greve 2002a).

Considering the expense of statues, it is not surprising that according to texts donors were predominantly persons of elite status. It is well attested in texts, that the functions of wives of rulers and governors, and high priestesses included presiding over institutions, known as household or *oikos* that owned property, administered, received disbursed large amounts of goods and 'employed' numerous people including artisans. From these institutions royal women and high priestesses received goods also for ritual purposes.<sup>32</sup>

#### IV. 'Independent' women

'Independent' refers to women who are not affiliated with husband or father and have a profession bestowing status, as well as means to afford votive objects or seals; in particular inscribed objects. Apart from priestesses, who often are affiliated with elite status fathers, 'independent' female donors of votive objects are rare.

One was a mid-wife in Nippur who in the Early Dynastic III period dedicated a stone bowl to Inanna (Braun-Holzinger 1991: 132 no. G 97). According to texts and inscriptions from Tello, Ur, Ebla and Urkesh (wet)nurses enjoyed a special status; they usually were in the service of a royal woman where they remained for life (Asher-Greve 1985; Biga 2000). As among the personnel serving ruling families these women apparently were privileged through their direct contact with the ruling family; some had their own inscribed seal (see below).

#### V. Representations of women in ceremonial contexts

The oldest images of women known by name show them as main actor in a ceremony connected with the transaction of property (see above). However, from Early Dynastic II until the end of the Neo-Sumerian periods, women of different status are represented predominantly in religious ceremonies. Elite women, such as the wives of rulers and high priestesses, often princesses,

<sup>32</sup> E.g. Bauer 1998: 532-55; Mackawa 1996; Sallaberger 1993; Sallaberger & Westenholz 1999: 70.182-86.253-60; Hilgert 2003.



had important religious roles, that can be traced to the arts of the Uruk IV period (Asher-Greve 1985: 4-38; Melville 2005; Sallaberger 1993; 1999).

In the Early Dynastic period numerous reliefs and seals depict women participating in banquet scenes as main protagonists, musicians, or in serving functions. In the Akkadian and Neo Sumerian periods images of women are less frequent, but they still appear predominantly in religious, ceremonial contexts, such as presentation and occasionally offering rituals.

### *V.1 Communal drinking and banqueting*

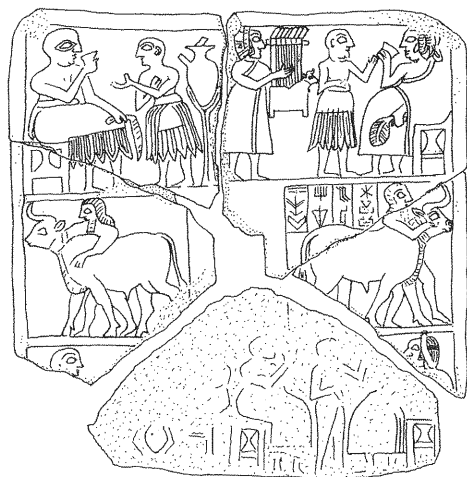
The Sumerian term for ‘festive meal’ *kaš-dé* - a literally means “the pouring of beer” (Michalowski 1994: 29). Piotr Michalowski (1994) comments that eating and drinking involved groups of people and was a social ceremony with many facets: religious, ritual, ceremonial, and profane communal drinking and eating was a performative act of high symbolism, and a plethora of persons participated including women in different types of banquets. The participation of queens and other royal women is attested since the Early Dynastic III period (Michalowski 1994: 32).<sup>33</sup>



**fig. 6** Votive plaque with banquet scene, from Khafajah, Sîn Temple, Early Dynastic III, Chicago, Oriental Institute [Boese 1971: pl. 9 (CS7)]

<sup>33</sup> For Ur III queens, royal women, and high priestess performing cultic duties that also include food, drink, and even travel, cf. Sallaberger 1993: 306-307.312, *passim*; 1999: 184-185; Hilgert 2003: 51 Text 51.

Drinking or banquet scenes with female participation show at least one female principal, occasionally several. In addition, female servants and/or musicians can be present (Asher-Greve 1985: 114-27). Occasionally the seated woman's feet rest on a footstool (**fig. 6**),<sup>34</sup> an attribute emphasizing her high status especially as the principal man has no footstool (Asher-Greve 1985: 100). This minor detail marks hierarchical difference between a high ranking woman and man. A queen or high priestess may be represented in a ceremonial banquet with lower ranking official or priest.



**fig. 7** Votive plaque of Lumma, from Nippur, Inanna Temple, Early Dynastic III, Baghdad, Iraq Museum [Boese 1971: pl. 17 (N6)]

On the Nippur plaque (**fig. 7**) dedicated by the stonemason Lumma to Inanna, the two principal banqueters are represented as equals. The seated man is apparently conversing with a subordinate while the principal woman is served by a man and listens to music played by a female harpist. Seated woman and harpist wear similar garments and hairstyles.<sup>35</sup>

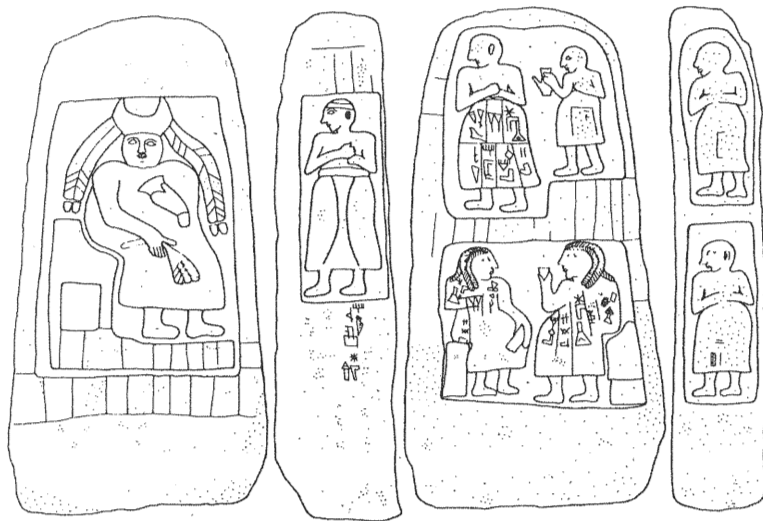
Artistic representations of banquets can rarely be associated with a specific ritual or ceremony but according to written evidence, lavish banquets as depicted on reliefs and seals involved royalty, priests, important clergy and state officials, and if not religious, the banquet was directed towards a person of superior rank and status (Michalowski 1994).

<sup>34</sup> For an excellent photo, see Aruz 2003: fig.32.

<sup>35</sup> The reverse, a male lyre player looking at the seated man, is more common, cf. Boese 1971: pl. 1 (AG 2); pl. 5 (CT 2); pl. 38 (K 2).

*V.2 Commemorative monuments*

Occasionally, women are represented on historical monuments. The iconography of these 'commemorative' steles or plaques is unique.



**fig. 8** Stele of Urnanshe of Lagash from Lagash (al Hiba), about 2600-2550 BCE; Baghdad, Iraq Museum. [Orthmann 1975: Pl. 84a-c; Zeichnung: J.M. Asher-Greve]

The earliest historical monument from ancient Mesopotamia is at present the stele of Urnanshe of Lagash (**fig. 8**) excavated in al-Hiba (ancient Lagash). This stele commemorates the inauguration of the Ibgal, the temple of Inanna in Lagash (Orthmann 1975: fig. 84; Steible 1982: I 112). Depicted are details of inaugural festivities taking place in the presence of Urnanshe, his wife and a daughter (Asher-Greve 1985: 86-88). On the reverse side in the lower register two women sit facing each other: at the right "Menbara'abzu, wife of Urnanshe, ruler of Lagash", on the left Urnanshe's daughter Ninusu<sup>36</sup>; their names are inscribed on the garments. We assume Menbara'abzu is Ninusu's mother but only their relationship to Urnanshe is mentioned. The cup held by Menbara'abzu is indicative of a banquet, as is the seated position of queen and princess. One wonders if it was not customary that queen and princess participate in the procession to the goddess that is the main theme of the stele.

A second daughter of Urnanshe, named Abda, is depicted on an inscribed votive plaque found at Tello (Braun-Holzinger 1991: 308 W 1; Aruz 2003: fig. 31). Inscription as well as iconography relate to Urnanshe's

<sup>36</sup> The reading of the name is uncertain, see Steible 1982: I 112.

activities as builder of temples. Rank and importance are indicated by differences in height, garments and positioning: Urnanshe, the largest figure wears a flounced skirt; standing he carries a basket with the foundation stone, enthroned he holds a cup. In both registers he receives a procession: in the upper, the procession of five sons is headed by Urnanshe's daughter Abda and not by the crown-prince Akurgal who follows behind his sister. Abda is differentiated from the men by long hair and a dress made, like the skirts of Urnanshe, of flounced material,<sup>37</sup> and she is the second largest figure. Abda's place in the composition, her size and attire indicate she ranks above her brothers representing, as I have argued elsewhere, a high, possibly an *ereš-di ġir*-priestess (Asher-Greve 1985: 97).

Anonymous women not only appear as musicians and servants but also in what are apparently processions. Such groups are represented on two reliefs excavated in the Gipar at Ur.<sup>38</sup> These women were probably connected with the Gipar and had cultic function, supported the *en*-priestess and may have lived in the Gipar. That they are shown in different attire on the two reliefs may reflect different ceremonies.

Just two commemorative reliefs of post-Early Dynastic date depict female figures: The well known and much discussed plaque from Ur with the image of Enheduanna, daughter of Sargon of Akkad and "*zirru*-priestess, wife of the god Nanna" (Winter 1987; Frayne 1993: 35-36 no. 16; Aruz 2003: fig. 128). Enheduanna is one of the very few women in ancient Mesopotamian history of whom we know something more than just title, patronymic affiliation and cultic activities. She had a strong personality, held, lost and regained power, apparently exerted political influence, and she was also an accomplished poetess (J. G. Westenholz 1989).

The only women depicted on a stele of Gudea are two anonymous 'female clappers' in a musical scene with percussion instruments (Suter 2000: 194-95 St. 15). It may not be coincidental that these women are shown on that side of the stele depicting a frontal goddess in the top register as already in Early Dynastic banquet scenes female musicians are more often associated with female than male principal figures (Suter 2000: pl. A; Asher-Greve, forthcoming).

<sup>37</sup> In southern Mesopotamia (Sumer and Akkad) in the late Early Dynastic period, women rarely wear flounced robes also in banquet scenes. Flounced garments are also worn by deities, kings and priests (e.g. Boese 1971: pl. 12; pl. 29 fig. 2; pl. 30 fig. 1; pl. 31 fig. 3). The status of women dressed in flounced robes is also indicated by further attributes, such as long open hair and head-band, or decorated throne (e.g. Asher-Greve 1985: pl. 19.25).

<sup>38</sup> 1. Plaque with libation, two scenes: Aruz 2003: fig. 33 = Woolley 1956: pl. 39c = Boese 1971: pl. 21 (U4). 2. Relief with two rows of women: Woolley 1956: pl. 41a = Boese 1971: pl. 21 (U3) = Braun-Holzinger 1991: 311 W 14.

## VI. Women and seals

Tablets were rarely sealed with a woman's seal including seals of queens or high priestesses. Most sealings of women are attested on tags or bullae, i.e. such seals were used to seal goods, or doors of storage rooms (Buccellati & Kelly-Buccellati 1995-96; 2002). Queens presiding over an institution left administrative tasks largely to officials who ran the day-to-day business.<sup>39</sup> Few sealings of women or their servants have been found that date to the Early Dynastic and Akkadian periods; most examples date to the Neo Sumerian period.

On Early Dynastic seals women are predominantly shown as participants of so-called banquets, either as one of the principal figures, as musician, or in a serving capacity. With few exceptions seal inscriptions identify owners as wife of ruler (*énsi* or *lugal*), or as queen (*nin*; Asher-Greve 1985: 114-27). Most of the inscribed seals belonging to women were excavated in or near tombs and graves of the Royal Cemetery at Ur. The Ur queens owned seals with either banquet and/or animal contest scene.

According to the chronology of the kings of the first Dynasty of Ur suggested by Julian Reade (2001; 2003), Ninbanda (I), 'queen' was the first wife of Meskalamdug, king of Ur and of Kish.



(fig. 9)



(fig. 10)

**fig. 9** Seal of Ninbanda (I), from Ur, Royal cemetery PG 1040 (U. 11904); Early Dynastic III, Baghdad, Iraq Museum [Amiet 1980: no. 1193]

**fig. 10** Seal impression of seal of Ninbanda, 'queen', Early Dynastic III [Legrain 1936: no. 516]

Ninbanda was buried in tomb PG 1054 (Woolley 1934: 97-104; Reade 2001: 21) where a unique seal of gold was found close to her body (**fig. 9**). The two register seal with banquet scene shows two seated principals in the

<sup>39</sup> For the workings of an 'institution' nominally presided by a queen, cf. Maekawa 1973-74; 1996; Sigrist 1992: 222-46; Sallaberger 1999: 253-60.

upper register, in the lower musicians and an unusually large harp. Ninbanda owned at least one more seal inscribed with her name and title 'queen' (n i n); this is decorated with a contest scene (**fig. 10**).



(fig. 11)



(fig. 12)

**fig. 11** Seals of Puabi, 'queen', from Ur, Royal Cemetery PG 800, Early Dynastic III, London, British Museum [Amiet 1980: no. 1182]

**fig. 12** Seal of Puabi, from Ur, Royal Cemetery PG 800, Early Dynastic III, Philadelphia, University Museum [Amiet 1980: no. 1192]

Meskalamdug's second wife was Puabi, 'queen' (Reade 2001: 22) whose rich tomb (PG 800) adjoins that of Meskalamdug (PG 789). Three lapis lazuli seals with two register banquet scenes were found close to Puabi's body (Woolley 1934: pl. 193 nos. 16-18; Aruz 2003: fig. 60a-c). On one (**fig. 11**), inscribed with her name and title, Puabi sits left with a branch in her hand; one female servant hands her a cup, another stands behind her. Whereas on this seal Puabi's counterpart is a man, probably Meskalamdug, one of the other seals (found at her right shoulder) depicts an all-women banquet (**fig. 12**), probably a women's festivals as attested in Ur III texts (Sallaberger 1999: 185).

Most of the seals with banquet scenes from tombs or graves have no inscription as, for example, the two lapis lazuli seals belonging to the widow of the son of Meskalamdug and Ninbanda,<sup>40</sup> or the lapis lazuli seal of the second wife of Akalamdug.<sup>41</sup> The seal of Akalamdug's first wife, Ashukisilingir, shows a combat scene,<sup>42</sup> as does the seal of Ninbanda (II.), wife of Mesannepada.<sup>43</sup> Baranamtara, the wife of Lugaland of Lagash, also owned a seal with contest scene.<sup>44</sup>

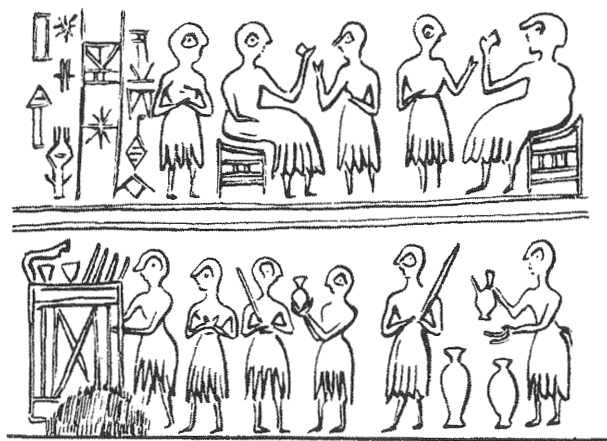
<sup>40</sup> Reade 2001: PG 1130; Woolley 1934: pl. 194 no. 28; 195 no. 35.

<sup>41</sup> Reade 2001: PG 337; Woolley 1934: pl. 194 no. 27.

<sup>42</sup> Reade 2001: PG 1050; Woolley 1934: pl. 198 no. 65.

<sup>43</sup> Reade 2001: 8; Woolley 1934: pl. 207 no. 213; Zettler & Horne 1998: fig. 25A.

<sup>44</sup> Amiet 1980: no. 1102; Boehmer 1965: Abb. 1; Orthmann 1975: 237-38 Abb. 44b; Parrot 1948: pl. 28b.



**fig. 13** Seal of Hekunsig, *ereš-diġir*-priestess, from Ur, Royal Cemetery near PG 580, Early Dynastic III; Baghdad, Iraq Museum [Amiet 1980: no. 1184]

The lapis lazuli seal (**fig. 13**) depicting drinking and offerings found near tomb PG 580 in the Royal Cemetery belonged to Hekunsig, *ereš-diġir*-priestess of the god Pabilsag (Woolley 1934: pl. 200 no. 98). Hekunsig is the only woman present and that she sits at the right, usually the place of the male principal, emphasizes high status. On Akkadian and Neo Sumerian seals high priestesses sit at the right (see **fig. 15, pl. 7,3**). Although the god Pabilsag was a minor deity in the Ur III period,<sup>45</sup> he may have had special meaning for the first dynasty of Ur because the second king's name Urpabilsag means "hero of Pabilsag". Perhaps Hekunsig was a daughter of this king.

Whereas in Early Dynastic glyptic women appear nearly exclusively in banquet scenes, there is no particular 'women theme' in Akkadian glyptic. According to Akkadian inscribed seals, women of non-elite status owned seals with predominantly standard contest scenes.<sup>46</sup> On some just a female name is inscribed,<sup>47</sup> on others the woman is identified as 'wife of' followed by the husband's personal name that may be augmented by his profession or occupation (e.g. Collon 1982: nos. 23.97.100.126).<sup>48</sup> On seals without inscription women are depicted in a variety of themes.

<sup>45</sup> For Pabilsag in the Early Dynastic period, see Selz 1995a: 272.

<sup>46</sup> Edzard 1968: sub 10 nos. 14.39-40; sub 11 nos. 2.15 (?); sub 16 no. 8; sub 22 no. 1.

<sup>47</sup> There are also gender neutral names.

<sup>48</sup> Of the almost 1700 seals and sealings listed by Boehmer (1965: 142-92) and Edzard (1968) based on inscription or theme about one percent were owned by a woman.

Exceptional is a group of sealings from the royal storehouse at Urkesh dating to the Akkadian period (Buccellati & Kelly-Buccellati 1995-96).<sup>49</sup> The sealings were made of six seals belonging to queen Uqnitum, wife of Tupkish (**fig. 14a-f**), to the (wet)nurse of the queen's children (**fig. 14g**), and to her cook (**fig. 14h**). Of five seals the image of Uqnitum is preserved: one shows her together with her husband and two of her children (**fig. 14a**), four depict her in a ritual scene holding a cup once with her daughter (**fig. 14b**), once with her son (**fig. 14c**), both standing in front of their mother. Only on the seal showing her with her husband is her title 'wife of Tupshik' (**fig. 14a**), otherwise it is just 'wife' (dam), and on one fragment without her image (**fig. 14f**) 'queen' (nin). This group of images is unique in ancient Near Eastern art. Together these seals represent a queen in various functions as royal wife, mother, and in public/ceremonial roles and thus are representational of queenship.<sup>50</sup>

In the inscription of the seal of Zamena (**fig. 14g**), the children's nurse (emeda) the queen's name without any title is inscribed. On this seal the queen wears a smooth cloth garment not the flounced robe as on the seals showing her in official function. Zamena stands in front of Uqnitum holding the hands of the child sitting on the mother's lap.

A seated woman with child on her lap surrounded by three other women bringing fruits and liquid (**pl. 6,1**)<sup>51</sup> is depicted on a seal found close to a woman's body in a grave at Ur. Originally the carnelian seal with gold caps was attached with a silver pin to the woman's clothes. Among her grave goods were a diadem and jewellery of gold (Woolley 1934: 182-83 PG 871), signs that she must have belonged to a wealthy family. A mother with infant on her lap also attended by women is depicted on an unprovenanced seal in the British Museum (Collon 1982: no. 142). Seals with such a theme belonged to women, whereas seals showing a goddess with an infant on her lap were also owned by men.<sup>52</sup>

Seal themes rarely refer to the profession of their owner and seals as that of Zamena and Uqnitum's cook (**fig. 14g-h**) are exceptional. It is further unusual that a woman's profession determines her status rather than husband or father who is not mentioned in the inscriptions of the seals of Zamena and the cook.

<sup>49</sup> Based on stratigraphic evidence these impressions date to the earlier part of the reign of Naramsin (Buccellati & Kelly-Buccellati 2002: 11-13).

<sup>50</sup> For the tasks and roles of 'queens', cf. Van De Mieroop 1989; Sallaberger 1999: 182-185.

<sup>51</sup> Woolley 1934: pl. 211 no. 291; Boehmer 1969: fig. 559.

<sup>52</sup> For examples, cf. Boehmer 1965: 557 = Edzard 1968: 15 sub 15 no. 33; Boehmer 1965: fig. 560 = Edzard 1968: 13 sub 11 no. 3.





(fig. 14a)



(fig. 14b)



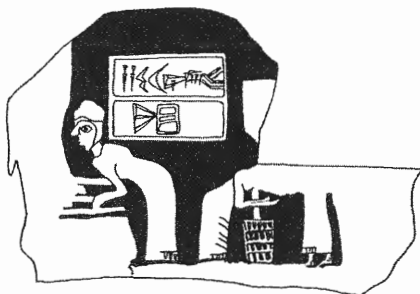
(fig. 14c)



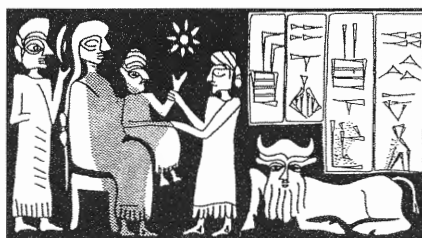
(fig. 14d)



(fig. 14e)



(fig. 14f)



(fig. 14g)



(fig. 14h)

fig. 14a-h Seal impressions of seals from royal storehouse at Urkesh [Buccellati & Kelly-Buccellati 1995-96]

Also a nurse in the service of a high status woman was Takunai, whose seal of lapis lazuli is of such high quality that one has to assume she was privileged (**pl. 6,2**). The presentation scene depicts Takinai's mistress, Timmuzi being led by Lamma to an enthroned goddess, behind Timmuzi follows Takunai with a small bucket. Both women wear similar garments and coiffures (A. Westenholz 1999: 72-73 fig. 8b).

Rare is the motif 'woman pouring libation to a deity'. The theme is best known from the plaque of Enheduanna where libation is poured in the presence of the priestess by a priest standing in front of an altar or architectural structure (Winter 1987; Aruz 2003: fig. 128). Two seals depict a woman pouring libation in front of an enthroned goddess: one was owned by the chief administrator (u g u l a) Ishkuparakkum (**pl. 6,3**), the other dedicated by Urmes to his sister Sasa (**pl. 7,1**).<sup>53</sup> On both seals the libating woman raises her left hand in the gesture of pious greeting comparable to Enheduanna's on her plaque (Aruz 2003: fig. 128). The libating women are each followed by a female attendant holding a small bucket. Although their attire differs from Enheduanna's,<sup>54</sup> the similarity of the scenes suggests that high priestesses are represented on these seals. Further, dedicating seals to a high priestess is attested for the priestesses Enheduanna and Enmenna (Edzard 1968: 16-17).

On Akkadian seals women are depicted either in a position of authority, often seated, performing a ritual act, or in subordinate position as individual attendant, or in groups. Because mistress and servants appear similar, status differences of women represented as a group and not serving can hardly be determined beyond hierarchical (?) differences between seated and standing figures (e.g. Boehmer 1965: fig. 658.709; Ward 1910: fig. 219-222).

Some queens and priestesses are represented on the seal of their servant. Such *ir<sub>11</sub>-zu* or *arad-zu* seals were given by superiors to subordinates (Steinkeller 1977).<sup>55</sup> The three seals of servants of Enheduanna are decorated with contest scenes.<sup>56</sup> The seals of the door-keeper and the scribe of Enmenna, daughter of Naramsin of Akkad and *entu*-priestess of Nanna at Ur show presentation scenes with divine participants only (Boehmer 1965: fig. 548.752; Frayne 1993: 176-177 nos. 2019-2020).

<sup>53</sup> Boehmer 1965: fig. 348.646; for inscriptions, cf. Edzard 1968: 14 sub 15 no. 13; 15 sub 2 no. 1.

<sup>54</sup> On a Neo Sumerian seal an *ereš-diğir*-priestess is similarly attired as the libating women on the Akkadian seals, see below **fig. 18** (seal of Geme-Lama).

<sup>55</sup> A seal with a contest scene belonging to the scribe of a 'queen' of Ur was found in grave PG 743 of the Royal Cemetery at Ur: Woolley 1934: 316.551 pl. 197 no. 57.

<sup>56</sup> Boehmer 1965: fig. 53, 56, 114; Frayne 1993: 38-39 nos. 2003-2005.



fig. 15 Seal of Amar-Ashtar, Akkadian, London, British Museum [Ward 1910: fig. 217]

The only *entu*-priestess depicted on a seal (fig. 15) is Tutanapshum, a daughter of Naramsin (Collon 1987: no. 530). The inscription reads: “Tutanapshum, *entu* priestess of the god Enlil: Amar-Ashtar, the deaf lady, the *prattler*, (is) her female servant” (Frayne 1993: 175 no. 2017).<sup>57</sup> The scene is unique because it shows a woman of highest rank in a relatively intimate situation alone with a personal servant. Tutanapshum sits in front of a tree perhaps indicating a garden; she is dressed in a flounced robe covering both shoulders and upper arms; on her head she wears a ‘Medieval type’ diadem. The princess-priestess apparently listens to Amar-Ashtar who holds an object in her hand interpreted as musical instrument (Frayne 1993: 175). But deafness and playing music hardly go together. However, the term for deaf also means dumb (Steinkeller 1993) and as Amar-Ashtar is called a ‘prattler’ she may have been Tutanapshum’s informant. Her dumbness may have been advantageous as she not always grasped but reported faithfully what she heard. The object in her hand may be something used to perform amusing tricks rather than a musical instrument.

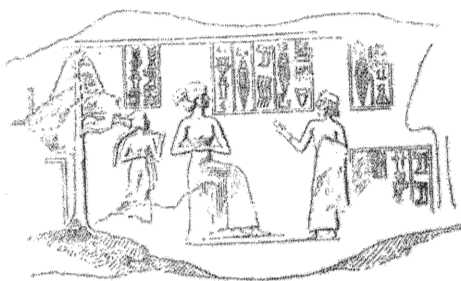


fig. 16 Impression of the seal of Dada, estate manager of queen Tutasharlibbish, Akkadian [Boehmer 1965: fig. 657]

<sup>57</sup> Cf. A. Westenholz 1999: 73 ad fig. 8c; for Tutanapshum, cf. J. & A. Westenholz 1983; J. G. Westenholz 1992.

Another seal of a royal woman (**fig. 16**) shown together with a servant, was given by queen Tutasharlibbish, wife of Sharkalisharri of Akkad, to her estate manager (*š a b r a*) Dada. An impression of this seal is preserved on a bulla excavated at Tello (Frayne 1993: 199-200 no. 2003). On this seal Tutasharlibbish's title is "beloved of the king" and apparently she had not yet risen to 'queen' (*n i n*) as on two other seals, one with a contest scene (Boehmer 1965: fig. 560); of the other seal the main design is lost (Buchanan 1981: no. 429).<sup>58</sup>

Not only the scene on the Dada seal is unusual but so is the division of the inscription into four separate boxes. Like on the seal of Amar-Ashtar a tree indicates an outdoor location; both women keep their arms in front of their body, but contrary to the *entu* Tutanapshum, queen Tutasharlibbish is enthroned on the right side with a servant behind her. Dada is rendered in substantially smaller scale than the mistress he faces. The differences in scale and posture clearly indicate the line of authority.

As in Early Dynastic and Akkadian times, women seal owners remain rare in the Neo Sumerian period (Fischer 1997: 138-40). Preferred seal sujet was the generally popular so-called presentation scene showing the seal owner being introduced to an enthroned deity (women generally to a goddess) by a Lamma or personal deity.

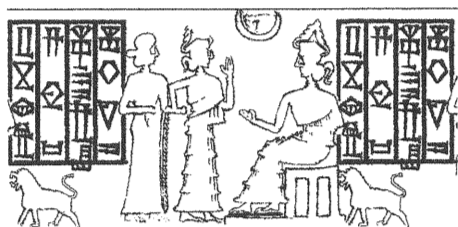
In inscriptions, women are frequently identified as 'wife' (*d a m*), some add the husband's profession as on a seal from Ur owned by the wife of a stonecutter (Legrain 1951: no. 345).<sup>59</sup> Also found at Ur, in the area of the Royal Cemetery, was the lapis lazuli seal with a standard presentation scene owned by the daughter of a scribe (**pl. 7,2**). Occasionally a woman owned a seal depicting the introduction of a male worshipper (Collon 1982: no. 385; Parrot 1954: nos. 129.140), or a seal with contest scene (Parrot 1954: no. 79). Some seals were altered so the image suited the female owner (Fischer 1997: 139).

Seals of wives of kings and governors (**fig. 17-18**), or their servants are only known from impressions. Nihilia, the wife of the governor of Umma during the reign of king Shusin of Ur (2037-2029 BCE) had two seals that were used for sealing tablets (Parr 1974; Frayne 1997: 355-56 nos. 2013.2014). Only one seal can be reconstructed fully (**fig. 17**): it shows the regular 'presentation' of the seal owner Nihilia led by a goddess (?) towards an enthroned goddess.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> For the inscriptions, see Frayne 1993: 198-99 nos. 2001-2002.

<sup>59</sup> For other inscribed women's seals, cf. Legrain 1951: nos. 249.345 (from Ur); Parrot 1954: nos. 31.129.140.186 (from Tello). For typology of seal inscriptions and sealing, cf. Steinkeller 1977; Sallaberger 1999: 228-31.

<sup>60</sup> A comparable depiction is that on the seal of the wife of a governor of Lagash (Fischer 1997: 144 no. 8).



(fig. 17)



(fig. 18)

**fig. 17** Reconstructed seal of Ninhilia, wife of Aakala, governor of Umma, Neo Sumerian [Mayr 2002: 360 fig. 1c]

**fig. 18** Impression of seal of Geme-Lama, ereš-diĝir-priestess of Bau [Fischer 1997: no. 4]

On her seal (**fig. 18**) Geme-Lama, the ereš-diĝir-priestess of Bau, the major goddess of Girsu (Tello), faces the frontal Bau directly without an intermediate Lamma who stands behind the priestess. Geme-Lama wears a smooth garment with fringes leaving one shoulder bare; her hair is made up in a chignon.<sup>61</sup>

A variation of the so-called presentation scene is the audience scene where the owner alone, or with the goddess Lamma standing behind the seal owner, is received by the king or a high priestess (Fischer 1997; Mayr 2002).<sup>62</sup> Such a scene is depicted on the lapis lazuli seal of a woman called Qiptia excavated in Eshnunna (**pl. 7,3**). The inscription reads: Qiptia, daughter of [PN, partly damaged], ereš-diĝir, of [GN, partly damaged] (Jacobsen 1955: 52 no. 913). Following general formula of Ur III seal inscriptions, i.e. name/dumu (son or daughter)/(of) name/title or profession of the latter, Qiptia is the daughter of the ereš-diĝir-priestess; she is the woman standing in front of the enthroned priestess in a flounced robe holding a cup. Exclusion of an interceding goddess may be the visual expression of close relationship between seal owner and the higher status person.

Apparently the image of ereš-diĝir-priestesses was not canonized. Whereas Geme-Lama is shown in plain fringed garment (**fig. 18**), Qiptia's mother, also an ereš-diĝir-priestess wears a flounced robe (**pl. 7,3**). On the seal of a brewer in the service of an en-priestess of Inanna, the image of the priestess was recut from a king's figure in flounced robe (Collon 1982: no. 448).<sup>63</sup> Consequently, seal images are

<sup>61</sup> For the frontal goddess on this seal, cf. Asher-Greve (forthcoming).

<sup>62</sup> A number of seals and impressions remain unpublished (e.g. Fischer 1997). For instance, Steinkeller (1984: 6 with n. 33) mentions the lapis lazuli seal of Inannakam, author and wife of the en-priest of Enlil at Nippur.

<sup>63</sup> According to Fischer (1997: 140) the image of the priestess is recut from a king with cup figure.

not very reliable concerning 'uniforms' of priestess' categories. We have seen several examples where clothes do not mark status difference among woman. Position of the seal owner in the composition as well as inscriptions is important criteria for identification of seal owner and status.

Ur III royal women have received much scholarly attention first by philologists,<sup>64</sup> more recently also by archaeologists.<sup>65</sup> Only one royal wife at a time had the title *nin* for which Sallaberger suggest the meaning 'reigning queen' (1999: 183). The other two titles are *dam* 'wife' and *lukur* (Van De Mieroop 1989: 58-60). There has been much debate about the meaning of *lukur*. Last, Walther Sallaberger (1999: 182-83) stated that – although problems concerning the use of *lukur* remain – *lukur* substituted *dam* (wife) as title of spouses of the king around the time of Shulgi's deification probably in the second decade of his reign (*ibid.* 152). Thus royal wives were no longer designated as all other married women with the common *dam*, primarily referring to spouses in normative marriages of one man with one wife (Postgate 1992: 106; Stol 1995: 125-27).

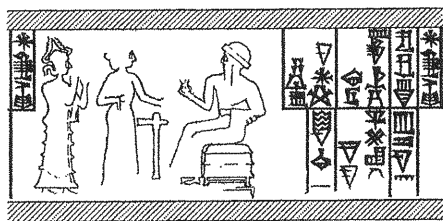
As mentioned above for Neo Sumerian Lagashite rulers, several had more than one wife; it is, however, not known if simultaneously. Among the kings of the third dynasty of Ur polygamy was common (Sallaberger 1999: 183 table). Some marriages were politically motivated but not only the kings and princes of Ur married 'foreigners'. However, for political reasons several princesses of the royal family of Ur were married to foreign potentates (Sallaberger 1999: 159-61). Polygamy may have been a reason for changing the titles of royal wives who no longer were *dam* in the conventional sense of one husband one wife. At least high officials apparently copied royal custom, as the wife of Nawirilum, an official of Shusin also has the title *lukur* (Mayr 2002: 363-64 fig. 6C). Two of Shulgi's wives, Shulgi-Simti and Eanisha, were his "travelling companions" apparently before they became *lukur* and in the case of Shulgi-Simti queen (*nin*);<sup>66</sup> these women probably accompanied the king on his military campaigns.

According to Frayne's "List of Members of the Ur III Royal Family" (1997: xxxvii-xl) a number of royal woman dedicated votive objects or are mentioned in seal inscriptions. However, I did not find a representation of a queen (*nin*) on a seal or seal impression.

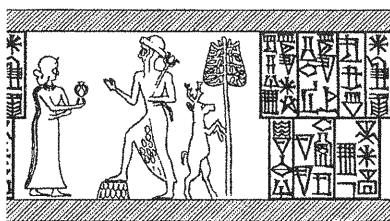
<sup>64</sup> For bibliography, cf. Asher-Greve 2002b *sub* Michalowski; Sallaberger; Sigrist; Steinkeller.

<sup>65</sup> Fischer 1997: 138-40; Mayr 2002; Mayr & Owen 2004; Suter, forthcoming.

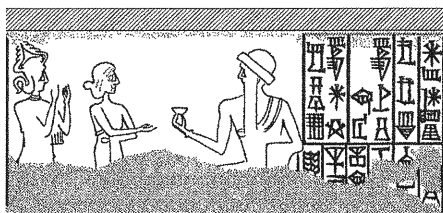
<sup>66</sup> Frayne 1997: 172-73 no. 69, 176-77 no. 75, 179-80 no. 81.



(fig. 19a)



(fig. 19b)



(fig. 19c)

fig. 19a-c Drawings of royal gift seals of Eanisha (a), Geme-Ninlila (b), and Simat-Ishtaran (c) [Mayr & Owen 2004: fig. 1-2.8]

Three royal gift (*i n - n a - b a*) seals given by kings to their women are known from impressions. Eanisha (fig. 19a) is described as Shulgi's *l u k u r - k a s k a l - l a*, translated "travelling companion", Geme-Ninlila (fig. 19b) as Shulgi's "beloved", and Simat-Ishtaran (fig. 19c) as sister and *l u k u r* of Shusin (Mayr & Owen 2004). The three women wearing smooth cloth garments face the king who receives them either seated (fig. 19a,c) or standing (fig. 19b). On Eanisha's and Simat-Ishtaran's seals the king holds a cup and each woman is accompanied by the Lamma goddess (fig. 19a,c). This goddess is absent on the seal of Geme-Ninlila (fig. 19b), where the king stands holding a scepter or mace and Geme-Ninlila carries the cup; tree and stag behind the king may be filling motives balancing the composition (Mayr & Owen 2004: 149). Rudolf Mayr and David Owen (2004: 150) argue that Geme-Ninlila holding the cup confirms her "importance as queen of the Ur III kingdom" but the title "queen" (*n i n*) is not attested for Geme-Ninlila. Piotr Michalowski (1979) and Walther Sallaberger (1999: 183) suggest Geme-Ninlila was one of Shulgi's *l u k u r*. Although she lived in the palace and her privileges and cultic activities are that of a woman of very high status (Michalowski 1979), I doubt that consistent absence of a title as well as her unusual seal indicate an "important queen". The unusual composition of Geme-Ninlila's seal (fig. 19b) may be interpreted differently: Shulgi's ascending posture is that of authority and domination (J.G. Westenholz 2000: 102) emphasized by holding the center position and a scepter or weapon. Geme-Ninlila is not the central figure like Eanisha and Simat-Ishtaran and even appears relatively smaller than the standing

women facing the seated king. This composition hardly signifies Geme-Ninlila’s “importance as queen” in comparison to the other two royal ‘lukur’-women. Geme-Ninlila was a contemporary of queen Shulgi-Simti and her designation merely as Shulgi’s “beloved” may express a status of favorite lover whom Shulgi may not have married but upon whom he bestowed privileges.

One wonders if Ur III queens (nin) also received in-na-ba seals, and if they were represented seated as previous queens (see above), or as worshippers facing a goddess? Impressions of three seals of servants of Shulgi-Simti are known (Frayne 1997: 172-74 nos. 69-71) but we have a description of only one (Scheil 1915: 130-31): a bald man, the seal owner, is led by ‘a priest’ in front of a seated, bearded god. As none of the seals of Shulgi-Simti’s servants mention her title nin, these seals apparently predate her rise to reigning queen. On one seal (no. 69) she is called Shulgi’s travelling companion (lukur-kaskal-la-ka-ni), on another (no. 70) “lukur, beloved of the king”, and on a third (no. 71) only her name without title is inscribed.

## VII. Conclusion

Following groups of women appear in the visual records:

1. queens, wives, daughters of sovereigns and governors; other women with relationships to rulers
2. high ranking priestesses, often daughters of rulers
3. daughters of high priests
4. seated ‘elite’ women in ritual and ceremonial scenes, probably queens, wives and other family members of ruling families; high priestesses; possibly other women (communal drinking and eating)
5. wives and daughters of officials and men with professions
6. women with professions (wet-nurse/children’s nurse, cook, musician)
7. female attendants/servants of elite women who owned seals
8. anonymous groups of women (possibly priestesses, and women of undetermined status but not servants)
9. anonymous attendants/servants and musicians in ceremonial scenes

This list shows that visual arts reflect social hierarchy to some degree. However, each context establishes a hierarchical relationship between protagonists. Queen and king may be represented as equals as on the seal of Uqnitum, or with the woman subordinate to the king as on Ur III royal gift seals. A daughter may stand before her seated high priestess mother, but we cannot deduce from this a lower social status for the daughter.

In compositional and iconographical forms, especially with mainstream sujets, gender appears either ambiguous, as on numerous Early Dynastic seals



with banquet scenes, or interchangeable, as the owner of a seal depicted in presentation scene. On seals that are pre-fabricated, gender change is done by recutting a figure. As I have stated elsewhere (Asher-Greve 1997), women appear somewhat androgynous, female physiology is subdued as emphasis is on attire, attributes and positioning.

The rank of attendants and servants is indicated contextually, marked positionally such as enthroned versus standing, different sizes, activities, gestures, or by placing lower rank groups in the lower registers. In general, the status of groups is lower than that of individual principal figures. Attributes and symbols also mark status, such as cup and branch in the hands of upper echelon women, the special crown of the 'en'-priestess. The robe of flounced material is a status marker because it is never worn by attendants or servants.

Patronymics did not determine the status of all women, several high quality seals lack reference to husband or father. Some of these independent women worked for queens or other court women, some were priestesses, or daughters of priestesses. Apart from marriage, court and temple offered positions that apparently gave women at least some independence as well as the means to donate votive gifts or acquire high quality seals of expensive materials. Imagery rarely shows women with husband or children but primarily in religious, ceremonial and/or public contexts.

Not all women fit in a patriarchal stratification system because social systems are more complex and varied than theoretical models allow for. Even artistic representations make this evident. Undeniably household, family and lineage were important for status and lives of women, and independent women were a minority. In the public arena women participated in what Michael Mann labels 'ideological' (particularly religious) and 'economic power' that also made them a political force, in particular the *entu*-priestesses of important deities, 'reigning queens' and rulers wives who are the women prominently represented in art. Some women in their service seemed to have profited from their mistress' status.

Hierarchical structure was far more complex than evident in art that reduces and simplifies differences in focusing on the essential message of an image. Nevertheless, the hierarchical order evident in art confirms what is known from textual and archaeological evidence. The elite with public roles and functions used powers and means not only to be represented in imagery but also to bestow privileges on others who in turn dedicated objects or owned seals with their own image and/or that of their superior. However, Mesopotamian art does not 'portray' individuals but rather renders performative images representative of office or function.

In general, the gender are represented in similar contexts with the exceptions of war or motherhood related scenes. Thus depictions of women's activities, roles, as well as contexts are largely equivalent to those of men (e.g. statues in temples, banquet and presentation scenes) and transcend more stereotypical gender-specific functions.

## ABBREVIATIONS

CAD = The Assyrian Dictionary of the University of Chicago, Chicago 1956-.

RLA = Ebeling, Erich & al. (ed.), 1928-, Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, 10 vol. completed, Berlin & New York.

## BIBLIOGRAPHY

Alster, Bendt (ed.), 1980, *Death in Mesopotamia*. XXVIe Rencontre Assyriologique Internationale. Mesopotamia (Copenhagen Studies in Assyriology 8), Copenhagen.

Amiet, Pierre, 1980, *La glyptique Mésopotamienne archaïque*, 2<sup>nd</sup> ed., Paris.

Aruz, Joan (ed.), 2003, *Art of the First Cities. The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, New York & al.

Asher-Greve, Julia M., 1985, *Frauen in altsumerischer Zeit* (Bibliotheca Mesopotamica 18), Malibu.

— 1995-96, “Reading the Horned Crown”: *Archiv für Orientforschung* 42/43, 182-189.

— 1997, “The Essential Body. Mesopotamian Conceptions of the Gendered Body”: *Gender and History* 9, 432-61 [reprinted in: Wyke, M. (ed.), *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean*, Oxford, 1998, 8-37].

— 2002a, “Decisive Sex, Essential Gender”, in: Parpola & Whiting 2002: 11-26.

— 2002b, “Women and Gender in Ancient Near Eastern Cultures. Bibliography 1885 to 2001 AD”: *NIN Journal of Gender Studies in Antiquity* 3, 33-114 (in collaboration with Mary Frances Wogec).

— (forthcoming), “The Gaze of Goddesses: On the meaning of frontal form in late Early Dynastic, Akkadian, and Neo Sumerian images of goddesses”: *NIN Journal of Gender Studies in Antiquity* 4.

Assante, Julia, 1998, “The *kar.kid*/harimtu, Prostitute or Single Woman? A Reconsideration of the Evidence”: *Ugarit-Forschungen* 30, 5-96.

— 2002, “Style and Replication in ‘Old Babylonian’ Terracotta Plaques: Strategies for Entrapping the Power of Images”, in: Loretz, O. & al. (ed.), *Ex Mesopotamia et Syria Lux. Festschrift für Manfred Dietrich zu seinem 65. Geburtstag* (Alter Orient und Altes Testament 282), Münster, 1-29.

Barnett, Richard D., 1960, “Two Chance Finds from Ur”: *Iraq* 22, 172-173 (= Mallowan, M.E.L. & Wiseman, D.J. (ed.), *Ur in Retrospect. In Memory of Sir C. Leonard Woolley*, London).

Barrelet, Marie-Thérèse, 1968, *Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique* (Bibliothèque Archéologique et Historique 85), Paris.

Bauer, Josef, 1998, “Der vorsargonische Abschnitt der mesopotamischen Geschichte”, in: Bauer, J. & Englund, R.K. & Krebern timer, M. (ed.), *Mesopotamien: Späturuk-Zeit und frühdynastische Zeit* (Orbis Biblicus et Orientalis 160/1), Freiburg CH & Göttingen, 431-585.

Behrens, Herrmann & Steible, Horst, 1983, *Glossar zu den altsumerischen Bau- und Weihinschriften* (Freiburger Altorientalische Studien 6), Wiesbaden.

- Beran, Thomas, 1989, "Das Bild im Akkadischen und Sumerischen", in: Emre, K. & al. (ed.), *Anatolia and the Ancient Near East. Studies In Honor of Tahsin Özgüç*, Ankara, 19-24.
- Biga, Maria Giovanna, 2000, "Wet-Nurses at Ebla: A Prosopographic Study": *Vicino Oriente* 12, 59-88.
- Boehmer, Rainer M., 1965, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 4)*, Berlin.
- Boese, Johannes, 1971, *Altmesopotamische Weihplatten (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 6)*, Berlin & New York.
- Boudon, Raymond & Bourricaud, François, 1989, *A Critical Dictionary of Sociology*, Chicago.
- Braun-Holzinger, Eva A., 1977, *Frühdynastische Beterstatuetten (Abhandlungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 19)*, Berlin.
- 1984, *Figürliche Bronzen aus Mesopotamien (Prähistorische Bronzefunde I/4)*, Munich.
- 1991, *Mesopotamische Weihgaben der frühdynastischen bis altbabylonischen Zeit (Heidelberger Studien zum Alten Orient 3)*, Heidelberg.
- Buccellati, Giorgio & Kelly-Buccellati, Marilyn, 1995-96, "The Royal Storehouse of Urkesh: The Glyptik Evidence from the Southwest Wing": *Archiv für Orientforschung* 42/43, 1-32.
- 2002, "Tar'am-Agade, Daughter of Naram-Sin, at Urkesh", in: al Gailani Werr, L. (ed.), *Of Pots and Plans: Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria presented to David Oates in Honor of his 75<sup>th</sup> Birthday*, London, 11-31.
- Buchanan, Briggs, 1981, *Early Near Eastern Seals in the Yale Babylonian Collection*, New Haven & London.
- Collon, Dominique, 1982, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals II: Akkadian – Post Akkadian – Ur III – Periods*, London.
- 1987, *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East*, London.
- Edzard, Dietz Otto, 1968, "Die Inschriften der altakkadischen Rollsiegel": *Archiv für Orientforschung* 22, 12-20.
- 1997, *Gudea and His Dynasty. The Royal Inscriptions of Mesopotamia Early Periods 3/1*, Toronto.
- Fischer, Claudia, 1997, "Siegelabrollungen im British Museum auf UR-III-zeitlichen Texten aus der Provinz Lagaš": *Baghdader Mitteilungen* 28, 97-183.
- Frankfort, Henri, 1943, *More Sculpture from the Diyala Region (Oriental Institute Publications 60)*, Chicago.
- 1955, *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region (Oriental Institute Publications 72)*, Chicago.
- Frayne, Douglas R., 1993, *Sargonic and Gutian Periods (2334-2113 BC). The Royal Inscriptions of Mesopotamia Early Periods 2*, Toronto.
- 1997, *Ur III Period (2112-2004 BC). The Royal Inscriptions of Mesopotamia Early Periods 3/2*, Toronto.

- Gelb, Ignace J. & Steinkeller, Piotr & Whiting, Robert M., 1991, *Earliest Land Tenure Systems in the Near East: Ancient Kudurru* (Oriental Institute Publications 104), Chicago.
- Gibson, McGuire & Biggs, Robert D. (ed.), 1977, *Seals and Sealing in the Ancient Near East* (Bibliotheca Mesopotamica 6), Malibu.
- Harris, Rivkah, 1989, "Independent Women in Ancient Mesopotamia?", in: Lesko 1989: 145-156 (with responses to the paper on pp. 157-165).
- Heinz, Marlies, 1989, "Die Steingefäße aus Süd- und Mittelmiesopotamien als Inschriftenträger der frühdynastischen Zeit": *Baghdader Mitteilungen* 20, 197-224.
- Heuzey, Léon, 1902, *Catalogue des Antiquités Chaldéennes: Sculpture et gravure à la pointe*. Musée National du Louvre, Paris.
- Hilgert, Markus, 2003, *Drehem Administrative Documents from the Reign of Amar-Suena. Cuneiform Texts from the Ur III Period in the Oriental Institute 2* (Oriental Institute Publications 121), Chicago.
- Hruška, Blahoslav, 1988, "Zu den Produktionsverhältnissen in der altsumerischen Landwirtschaft", in: Herrmann, J. & Köhn, J. (ed.), *Familie, Staat und Gesellschaftsformation*, Berlin, 328-334.
- Jacobsen, Thorkild, 1955, "The Inscriptions", in: Frankfort 1955: 48-52.
- Jeyes, Ulla, 1993, "The Naditu Women of Sippar", in: Cameron, A. & Kuhrt, A. (ed.), *Images of Women in Antiquity*, London, 260-272.
- Legrain, Leon, 1936, *Archaic Seal-Impressions* (Ur Excavations 3), London & Philadelphia.
- 1951, *Seal Cylinders* (Ur Excavations 10), London & Philadelphia.
- Lesko, Barbara S. (ed.), 1989, *Women's Earliest Records: From Ancient Egypt to Western Asia. Proceedings of the Conference on Women in the Ancient Near East Brown University, Providence Rhode Island November 5-7, 1987* (Brown Judaic Studies 166), Atlanta.
- Limet, Henri, 2005, "Ethnicity", in: Snell 2005: 370-383.
- Maekawa, Kazuya, 1973-74, "The Development of the É-MÍ in Lagash during Early Dynastic III": *Mesopotamia* 8/9, 77-144.
- 1996, "The Governor's Family and the 'Temple Households' in Ur III Girsu", in: Veenhof, K.R. (ed.), *Houses and Households in Ancient Mesopotamia. Papers read at the 40e Rencontre Assyriologique Internationale, Leiden, July 5-8, 1993*, Istanbul, 171-179.
- Mann, Michael, 1986, *The Sources of Power. Volume I: A History of Power from the Beginning to A.D. 1760*, Cambridge.
- 1994, "A Crisis in Stratification Theory? Persons, Households/Families/Lineages, Genders, Classes and Nations", in: Crompton, R. & Mann, M. (ed.), *Gender and Stratification* (with a new introduction), Cambridge & Oxford, 40-56.
- Mayr, Rudolf H., 2002, "The Depiction of Ordinary Men and Women on the Seals of the Ur III Kingdom", in: Parpola & Whiting 2002: 359-366.
- Mayr, Rudolf H. & Owen, David I., 2004, "The Royal Gift Seal in the Ur III Period", in: Waetzoldt, H. (ed.), *Von Sumer nach Ebla und zurück: Festschrift Giovanni Pettinato zum 27. September 1999 gewidmet von Freunden, Kollegen und Schülern* (Heidelberger Studien zum Alten Orient 9), Heidelberg, 146-174.

- Melville, Sarah C., 2005, "Royal Women and the Exercise of Power in the Ancient Near East", in: Snell 2005: 219-228.
- Michalowski, Piotr, 1979, "Royal Women of the Ur III Period Part II: Geme-Ninlila": *Journal of Cuneiform Studies* 31, 171-176.
- 1994, "The Drinking Gods: Alcohol in Mesopotamian Ritual and Mythology", in: Milano, L. (ed.), *Drinking in Ancient Societies: History and Culture of Drinks in the Ancient Near East. Papers of a Symposium Held in Rome, May 17-19 1990 (History of the Ancient Near East, Studies VI)*, Padova, 27-44.
- Monaco, Salvatore F., 1990, "Two Notes on ASJ 10, 1988": *Acta Sumeriologica (Japan)* 12, 89-108.
- Moorey, P. Roger S., 1964, "The Plano-Convex Building at Kish and Early Mesopotamian Palaces": *Iraq* 26, 83-98.
- Moortgat, Anton, 1967, *Die Kunst des alten Mesopotamien*, Cologne.
- Muscarella, Oscar White, 1981, *Ladders to Heaven: Art Treasures from Lands of the Bible*, Toronto.
- Nicholson, Linda (ed.), 1997, *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, New York & London.
- Orthmann, Winfried (ed.), 1975, *Der Alte Orient (Propyläen Kunstgeschichte 14)*, Berlin.
- Ortner, Sherry B. & Whitehead, Harriet (ed.), 1981, *Sexual Meaning: The Cultural Construct of Gender and Sexuality*, Cambridge & New York (reedited 2002).
- Outhwaite, William & Bottomore, Tom (ed.), 1994, *The Blackwell Dictionary of Twentieth-Century Social Thought*, Oxford.
- Parpola, Simo & Whiting, Robert M. (ed.), 2002, *Sex and Gender in the Ancient Near East. Proceedings of the 47th Rencontre Assyriologique Internationale, Helsinki, July 2-6, 2001*, Helsinki.
- Parr, P.A., 1974, "Ninĝilia: Wife of Ayakala, Governor of Umma": *Journal of Cuneiform Studies* 26, 90-111.
- Parrot, André, 1948, *Tello: vingt campagnes de fouilles (1877-1933)*, Paris.
- 1954, *Glyptique Mésopotamienne: Fouilles de Lagash (Tello) et de Larsa (Senkereh) (1931-1933)*, Paris.
- 1956, *Le Temple d'Ishtar (Mission Archéologique de Mari I)*, Paris.
- Perlov, Boris, 1980, *The Families of the ensi's Urbau and Gudea and their Funerary Cult*, in: Alster (ed.) 1980: 77-81.
- Pinnock, Frances, 1998, "The Iconography of the Entu-Priestess in the Period of the Ur III Dynasty", in: Ptosecký, J. (ed.), *Intellectual Life of the Ancient Near East. Papers Presented at the 43<sup>rd</sup> Rencontre Assyriologique Internationale, Prague, July 1-5, 1996*, Prague, 339-346.
- Porada, Edith, 1972, "Gesellschaftsklassen in den Werken altorientalischer Kunst", in: Edzard, D.O. (ed.), *Gesellschaftsklassen im Alten Zweistromland und in den angrenzenden Gebieten. XVIII. Rencontre Assyriologique Internationale, München, 29. Juni – 3. Juli 1970 (Bayrische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Neue Folge 75)*, Munich, 147-157.
- Postgate, John Nicholas, 1992, *Early Mesopotamia. Society and Economy at the Dawn of History*, London & New York.
- Reade, Julian, 2001, "Assyrian King-Lists, The Royal Tombs of Ur, and Indus Origins": *Journal of Near Eastern Studies* 60, 1-29.
- 2003, "The Royal Tombs of Ur", in: Aruz 2003: 93-96.

- Renger, Johannes, 1967, "Untersuchungen zum Priestertum in der altbabylonischen Zeit", Teil I: *Zeitschrift für Assyriologie* 58, 110-188.
- 1969, "Untersuchungen zum Priestertum in der altbabylonischen Zeit", Teil II: *Zeitschrift für Assyriologie* 59, 104-230.
  - 1976, "The Daughters of Urbaba: Some Thoughts on the Succession to the Throne during the 2nd Dynasty of Lagash", in: Eichler, B. & al. (ed.), *Kramer Anniversary Volume: Cuneiform Studies in Honor of Samuel Noah Kramer* (Alter Orient Altes Testament 25), Kevelaer & Neukirchen-Vluyn, 367-369.
  - 1980-83, "Kultbild A. Philologisch", in: *RLA* 6, 307-214.
- Rosaldo, Michelle Z. & Lamphere, Louise (ed.), 1974, *Women, Culture, and Society*, Stanford.
- Sallaberger, Walther, 1993, *Der kultische Kalender der Ur III-Zeit* (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 7/1-2), Berlin & New York.
- 1999, "Ur III-Zeit", in: Sallaberger & Westenholz 1999: 121-390.
- Sallaberger, Walther & Westenholz, Aage, 1999, *Mesopotamien: Akkade und Ur III-Zeit* (Orbis Biblicus et Orientalis 160/3), Freiburg CH & Göttingen.
- Sarzec, Ernest de & Heuzey, Léon, 1884-1912, *Découvertes en Chaldée*, Paris.
- Scheil, Vincent, 1915, "La dame Dungi-zimti": *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes* 37, 128-131.
- Schloen, J. David, 2001, *The House of the Father as Fact and Symbol: Patrimonialism in Ugarit and the Ancient Near East* (Harvard Semitic Museum Publications, Studies in the Archaeology and History of the Levant 2), Winona Lake.
- Schmandt-Besserat, Denise, 1993, "Images of Enship", in: Frangipane, M. & al. (ed.), *Between the Rivers and Over the Mountains. Archaeologica Anatolica et Mesopotamica, Alba Palmieri dedicata*, Rome, 201-219.
- Selz, Gebhardt J., 1992, "Eine Kultstatue der Herrschergemahlin Šaša: Ein Beitrag zum Problem der Vergöttlichung": *Acta Sumeriologica* (Japan) 14, 245-268.
- 1995a, *Untersuchungen zur Götterwelt des altsumerischen Stadtstaates von Lagaš* (Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund 13), Philadelphia.
  - 1995b, "Maš-da-ři-a und Verwandtes. Ein Versuch über da-ři 'an der Seite führen': ein zusammengesetztes Verbum und einige nominale Ableitungen": *Acta Sumeriologica* (Japan) 17, 251-275.
  - 2004a, "Feste in Stein. Der frühmesopotamische Kult der Bilder: Identität und Differenz": *Archiv für Religionsgeschichte* 6, 19-38, pl. 6-10.
  - 2004b, "Early Dynastic Vessels in 'Ritual' Contexts": *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 94, 185-223.
- Sigrist, Marcel, 1992, *Drehem, Bethesda*.
- 1995, *Neo-Sumerian Texts from the Royal Ontario Museum I: The Administration at Drehem, Bethesda*.
- Sigrist, Marcel & Gomi, Tohru, 1991, *The Comprehensive Catalogue of Published Ur III Tablets*, Bethesda.
- Skaist, Aaron, 1980, *The Ancestor Cult and Succession in Mesopotamia*, in: Alster (ed.) 1980: 123-138.
- Snell, Daniel C. (ed.), 2005, *A Companion to the Ancient Near East*, Oxford.
- Spycket, Agnès, 1968, *Les statues de culte dans les textes Mesopotamiens des origines à la Ière dynastie de Babylone* (Cahiers de la Revue Biblique 9), Paris.

- 1981, *La statuaire du Proche-Orient ancien* (Handbuch der Orientalistik 7. Abteilung, 1. Bd. Der Alte Orient 2. Abschnitt: Die Denkmäler, B – Vorderasien Lieferung 2), Leiden & Cologne.
- Steible, Horst, 1982, *Die altsumerischen Bau- und Weihinschriften* (Freiburger Altorientalische Studien 5/I-II), Wiesbaden.
- Steinkeller, Piotr, 1977, "Seal Practice in the Ur III Period", in: Gibson & Biggs: 1977, 41-53.
- 1984, "The Genealogy of the House of Ur-Me-me: a Second Look": *Archiv für Orientforschung* 31, 1-14.
- 1988, "The Date of Gudea and His Dynasty": *Journal of Near Eastern Studies* 40, 47-53.
- 1992, "Mesopotamia in the Third Millennium B.C.", in: Freedman, D.N. (ed.), *The Anchor Bible Dictionary* 4, New York & al., 724-732.
- 1993, "Comments on the Seal of Amar-Eshtar": *Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires* 1993/9, 7-8.
- 1999, "On Rulers, Priests and Sacred Marriage: Tracing the Evolution of Early Sumerian Kingship", in: Watanabe, K. (ed.), *Priests and Officials in the Ancient Near East. Papers of the Second Colloquium on the Ancient Near East – The City and its Life*, held at the Middle Eastern Culture Center in Japan (Mitaka, Tokyo), Heidelberg, 103-136.
- Stol, Marten, 1995, "Women in Mesopotamia": *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 38, 123-144.
- Suter, Claudia E., 2000, *Gudea's Temple Building: The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image* (Cuneiform Monographs 17), Groningen.
- (forthcoming), *High Priestesses and Court Ladies: Images of Women in Public from the Akkad to the Isin-Larsa Period* (manuscript March 2004).
- Van De Mieroop, Marc, 1989, "Women in the Economy of Sumer", in: Lesko 1989: 53-66.
- Waetzoldt, Hartmut, 1980-83, "Kleidung. A. Philologisch", in: *RLA* 6, 18-31.
- Ward, William Hayes, 1910, *The Cylinder Seals of Western Asia*, Washington.
- Westenholz, Aage, 1999, "The Old Akkadian Period: History and Culture", in: Sallaberger & Westenholz 1999: 17-117.
- Westenholz, Joan G., 1984, "Kaku of Ur and Kaku of Lagash": *Journal of Near Eastern Studies* 43, 339-342.
- 1989, "Enheduanna, En-Priestess, Hem of Nanna, Spouse of Nanna", in: Behrens, H. & Loding, D. (ed.), *DUMU<sub>2</sub>E<sub>2</sub>-DUB-BA-A. Studies in Honor of Åke W. Sjöberg* (Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund 11, Philadelphia), 539-556.
- 1992, "The Clergy of Nippur: The Priestess of Enlil", in: de Jong Ellis, M. (ed.), *Nippur at the Centennial. Papers Read at the 35e Rencontre Assyriologique Internationale*, Philadelphia, 1988 (Occasional Papers of the Samuel Noah Kramer Fund 14), Philadelphia, 297-310.
- 2000, "The King, the Emperor, and the Empire: Continuity and Discontinuity of Royal Representation in Text and Image", in: Aro, S. & Whiting, R.M. (ed.), *The Heirs of Assyria: Proceedings of the Opening Symposium of the Assyrian and Babylonian Intellectual Heritage Project Held in Tvärminne, Finland, October 8-11, 1998*, Melammu Symposia I, Helsinki, 99-125.

- Westenholz, Joan G. & Westenholz, Aage, 1983, "Die Prinzessin Tutanapsum": *Altorientalische Forschungen* 10, 387-88.
- Winter, Irene J., 1987, "Women in Public: The Disk of Enheduanna, the Beginning of the Office of En-Priestess, and the Weight of Visual Evidence", in: Durand, J.-M. (ed.), *La femme dans le Proche-Orient antique. Compte rendu de la XXXIIIe Rencontre Assyriologique Internationale* (Paris, 7-10 juillet 1986), Paris, 189-201.
- Woolley, Leonhard, 1934, *The Royal Cemetery* (Ur Excavations 2), London and Philadelphia.
- 1956, *The Early Periods* (Ur Excavations 4), London.
- Zettler, Richard L., 1977, "The Sargonic Royal Seal: A Consideration of Sealing in Mesopotamia", in: Gibson & Biggs 1977: 33-39.
- Zettler, Richard L. & Horne, Lee (ed.), 1998, *Treasures from the Royal Tombs of Ur*, Philadelphia.





# Individuum und Rollen: Frauen in den thebanischen Gräbern des Neuen Reiches

Susanne Bickel

Ägyptische Bilder sprechen eine Sprache, die wir erst allmählich erlernen. Selbst der wissenschaftliche Blick löst sich nur langsam von der reinen Beschreibung, um darüber hinaus den Weg zur Deutung und zum Verständnis der oft so verführerisch 'schönen' Darstellungen zu suchen. Der vorliegende Beitrag bemüht sich um einen Zugang zur Darstellungsweise von Frauen im Grabkontext. Es soll versucht werden zu ermitteln, inwieweit Frauen im Grab ihrer Gatten als Individuen erscheinen und inwieweit sie Trägerinnen von kulturell bestimmten Rollen sind. Der Zugang zu einem genaueren Verständnis der Bilder soll über ihre Situierung im Umfeld des Grabgedankens und der Jenseitsvorstellungen, sowie über eine Differenzierung in Szenentypen und Handlungsebenen führen. Besonders relevant ist der rituelle Charakter mancher Szenen, die über innerkulturell evidente Metaphern auf jenseitige Prozesse Einfluss nehmen. Der Sinn der Bilder und die Funktion der darin agierenden Frauen kann nur in ihrem kulturellen Kontext und vor dem Hintergrund unserer (noch lückenhaften) Kenntnis der altägyptischen Gesellschaft und ihrer Vorstellungswelt erörtert werden.

## I. Einleitung

Bilder von Frauen gibt es in der Hinterlassenschaft der altägyptischen Kultur in großer Fülle. Die königliche Frau wurde im Kontext von Herrschaftsdarstellungen und im kultisch/religiösen Bereich dargestellt. Gewisse Objektgattungen wie Spiegel und Salblöffel sind fest mit Darstellungen von weiblichen Gesichtern und Körpern verbunden. Die weitaus größte Zahl an Menschendarstellungen überhaupt stammt aber aus dem altägyptischen Grabkontext, findet sich in Form von Statuen, von Bildern auf Stelen und vor allem in Reliefs und Malereien an den Grabwänden selbst. Hier wiederum stammt das reichhaltigste Material aus der Nekropole von

Theben, vorwiegend aus dem Neuen Reich (18.-20. Dynastie, ca. 1500-1100 v.Chr.). Die über vierhundert dekorierten Gräber der thebanischen Nekropole stellen Tausende von Menschen dar, schätzungsweise ein Viertel davon sind Frauen. Wir haben hier also ein äußerst umfangreiches Material zur Verfügung, an das wir Fragen zur Frauengeschichte stellen können.

Bis vor recht kurzer Zeit wurden diese ansprechenden Darstellungen als direkte Quellen für das tägliche Leben jener Epoche verwendet. Dass dies nicht, jedenfalls nicht unmittelbar, zulässig ist, steht unterdessen fest. Der Grabkontext ist ein Bereich, der in höchstem Maße Kodierungen unterworfen war. Es ging den Auftraggebern der Grabdekorationen in keiner Weise darum, Bilder eines unbeschwerten Alltags mit ins Jenseits zu nehmen. Die Darstellungen sind vielmehr Träger von Aussagen, sie sind Kennzeichen von Gedanken, ja von ganzen Konzepten oder Vorstellungsgefügen. Sie sind reich an Konnotationen und Sinnbildern, die wir erst teilweise verstehen. Bemühen wir uns um ein Verständnis der Bilder, dürfen diese nicht nur *prima facie* betrachtet werden, sie müssen vorwiegend als Chiffren gelesen und, soweit uns heutzutage möglich, im Umfeld des damaligen Werte- und bildsprachlichen Symbolsystems verstanden werden. Zudem erhalten die Darstellungen durch ihren Anbringungsort im Grab eine Ausrichtung auf jenseitige Belange und eine Funktion als rituelle Umgehung des Verstorbenen.

Die Malereien und Reliefs sind lediglich ein Aspekt des Grabes, der sichtbare, nach außen gewandte und besonders stark der Bewertung der Gesellschaft unterworfenen Aspekt. Die nur während der Grablegung sichtbare und danach unzugänglich verstaute Grabausstattung ist ein weiterer Teil der Jenseitsvorsorge, der ebenfalls zahlreiche Rückschlüsse auf Status und Rollen von Frauen sowie auf ihre Behandlung als Individuum und ihre persönlichen Jenseitsansprüche erlaubt (Meskell 1999).

Entgegen einer verbreiteten Vorstellung ist das ägyptische Grab nicht eine Notwendigkeit oder eine Selbstverständlichkeit. Ein dekoriertes Grab ist ein Luxusgut ersten Ranges.<sup>1</sup> Zudem ist es ein Gut, das seit Beginn des 3. Jahrtausends nicht nur mit Wohlstand, sondern vor allem mit dem Berufsstand des Mannes zusammenhängt. Die Erlaubnis und die Mittel, ein dekoriertes Grab zu errichten, sind eine Art Prämie, eine Auszeichnung für geleistete Dienste.<sup>2</sup> Damit erklärt sich auch, warum es fast ausschließlich

<sup>1</sup> Nur eine sehr kleine Oberschicht konnte sich ein aus Stein erbautes oder in den Felsen gehauenes, dazu noch mit Bildern und Texten ausgestattetes Grab leisten. Die letzte Bleibe der einfachen Bevölkerung bestand lediglich aus einer Grube im Lehm direkt unter der Oberfläche (Seidlmayer 2003). Auch in den unteren Bevölkerungsschichten bestanden vermutlich genderspezifisch unterschiedliche Grabbräuche.

<sup>2</sup> Zur zunehmenden Trennung der Arbeitswelten und somit der Lebenswelten und der daraus folgenden maskulinen Dominanz der Hierarchie vgl. Fitzenreiter 2000.

dekorierte Männergräber gibt, denn nur Männer hatten infolge sozialer Konvention Staatsstellen inne, die ein solches Privileg bewirken konnten. Ein Grab ist also primär eine Männersache, was im Sinn der patriarchalen Gesellschaftsstruktur die Benutzung als Familiengruft durchaus einschließt. So gibt es zwar Frauenbegräbnisse (mit Sarg, Grabausstattung, Stelen), aber es gibt – mit Ausnahme von Mitgliedern der Königsfamilie – keine Frauengräber, Gräber die primär für eine Frau geschaffen und für sie ausgestaltet wurden.<sup>3</sup> Das dekorierte Grab ist eine Auszeichnung an einen Mann der Elite und daher eine ausgesprochene Prestigesache. Der Grabherr steht ganz eindeutig im Zentrum der Dekoration. Dennoch gehört die Darstellung der Gattin mit ins Bild und fehlt nur in seltenen Ausnahmefällen.<sup>4</sup>

Die Dekoration der zugänglichen, auf den Besucher ausgerichteten Grabkapellen spiegelt in besonders starkem Maße die Selbstdarstellung der Elite, die Art und Weise, wie sie sich sah und gesehen werden wollte. Als kulturell bedeutender Ausdrucksbereich war die Grabdekoration in Form und Inhalt stark kodiert, was jedoch einen gewissen Spielraum für individuelle Themenauswahl und Schwerpunktsetzung nicht ausschloss. Ebenso vollzog sich in der thebanischen Grabdekoration im Laufe der fast 400 Jahre sowohl eine architektonische und stilistische Entwicklung als auch eine Umgewichtung der Darstellungsinhalte (Assmann 1995; Kamp 1996; Hofmann 2004: 125-135). Landesweit gesehen waren architektonische Grabgestaltung, Kunststil des Wandreliefs sowie die Auswahl des Bild- und Textprogramms zudem regional recht unterschiedlich kodiert.

Die Selbstdarstellung der Elite, wie sie auf den Grabwänden dargelegt wurde, verfolgte gleichzeitig mehrere Ziele, die alle im Dienste der Gewährleistung des Weiterlebens des Grabherrn im Jenseits standen. Hauptfaktoren waren die Aufrechterhaltung der Erinnerung, die Bekräftigung des Status, die Permanenz der Regeneration und die Einbindung in die Götterwelt. Die stets mit Titel und Namen verbundenen Abbildungen sicherten die Erinnerung an den Verstorbenen. Nur wer im Gedächtnis der Nachwelt abrufbar war, existierte auch im Jenseits. Ein Faktor, dem besonders die zahlreichen Darstellungen aus der Berufswelt des Verstorbenen nachkamen, war die Behauptung des sozialen Status. Gemäß einem im

<sup>3</sup> Nur ganz wenige Ausnahmen zu dieser Regel sind bekannt. Aus der 12. Dynastie eventuell das Grab TT 60 der Senet, Mutter des Wesirs Antefoker. Für das Neue Reich das kürzlich entdeckte Grab der Amme Tutanchamuns in Saqqara (Zivie 2003). Aus der 26. Dynastie zwei Gräber von Priesterinnen nicht-königlicher Abstammung: TT 390 der Irutu und TT 410 der Mutirdis.

<sup>4</sup> Vgl. Roth 1999. Nur in 7% der 456 untersuchten thebanischen Gräber erscheint die Gattin nicht. Es ist auffallend, dass dies fast ausschließlich bei solchen Grabherren der Fall ist, die im Dienste einer Frau arbeiten (z.B. Hatschepsut). Umgekehrt erscheint nie ein Gatte in Gräbern von Prinzessinnen, Königinnen und den oben erwähnten Frauengräbern.

3. und 2. Jahrtausend sehr zentralen Gedanken der Jenseitsvorstellungen trug die Bekräftigung des diesseitigen Status stark zur Festigung einer im Jenseits ebenso vorteilhaften Position bei. Die Statusbehauptung im Jenseits wirkte sich auch positiv auf die Abwehr jenseitiger Gefahren und möglicher Mangelsituationen aus. Es könnte ein genderspezifischer Faktor der Jenseitsvorstellungen gewesen sein, dass der Aspekt der Prestige- und Statusbekräftigung bei Männern für wichtiger erachtet wurde als bei Frauen. Verschiedene Fest- und Ritualdarstellungen bezweckten die Erneuerung der Lebenskraft des Grabherrn und seine Verbindung zur Nachwelt. Eine weitere Szenengruppe spiegelt die jenseitige Existenz im Umgang mit den Gottheiten und sichert die Realisierung dieses erwünschten ewigen Zustands.<sup>5</sup>

Die dekorierte ebenerdig zugängliche Grabkammer bildete als Vorraum zur unterirdischen Sargkammer, wo sich die Mumien des Grabherrn und seiner Angehörigen befanden, eine Zwischensphäre zwischen Diesseits und Jenseits. Sie war der Raum, in dem durch Rituale eine Berührung der beiden Sphären hervorgerufen und die Grenzen kurzfristig verwischt werden konnten. Genau wie die Rituale bei der Grablegung und beim danach durchgeführten Totenkult, standen auch die Darstellungen an den Grabwänden im Spannungsfeld zwischen den beiden Welten. Die Bilder vermittelten zwischen einer diesseitsbezogenen – wenn auch nicht unbedingt realitätsgetreuen – Situation und einer jenseitsbezogenen Funktion. Die Darstellungen fungierten als Metaphern, als Vermittler mit eminent symbolischem Wert und rituell-magischer Wirkkraft. Das Mittel dieser Verbindung ist die allen Darstellung inhärente doppelte Semantik. Die Bilder, die in vielen Bereichen auf Diesseitiges verweisen, besitzen durchwegs auch eine für das Jenseits und die Weiterexistenz des Grabbesitzers relevante Bedeutung. Die für das Auge der Lebenden geschaffenen Darstellungen bewirkten, über einen für den kulturinternen Betrachter verständlichen Sinntransfer, ein für den jenseitigen 'Benutzer' bedeutendes Ergebnis. Die Malereien und Reliefs an den Grabwänden funktionierten, analog zu Ritualen und den dem Verstorbenen mitgegebenen sog. Totentexten, als effiziente Vermittler zwischen zwei Existenzsphären.

Mit diesem Mittler- oder Zwischenstatus hängt gewiss auch die Zeit- und Raumlosigkeit der Darstellungen zusammen. Bei Wiedergaben von Erwachsenen ist es fast immer unmöglich, ihr Alter zu bestimmen und geht meist nicht hervor, ob lebendige oder bereits verstorbene Familienmitglieder und Berufskollegen dargestellt sind. Auch konkrete Raumbezüge, wie etwa Darstellungen von bestimmten Tempeln, sind eher selten.

---

<sup>5</sup> Zur räumlichen Verteilung der Bildthemen in den Gräbern der 18. Dynastie vgl. Fitzenreiter 1995.

Wenden wir uns im Folgenden der Frage zu, in welcher Funktion und in welchen Rollen Frauen in diesen auf das Erhalten des Andenkens und die Bekräftigung des Prestiges eines gesellschaftlich erfolgreichen Mannes ausgerichteten Gräbern erscheinen. Aufgrund des metaphorischen Charakters der Grabdekoration müssen diese Funktionen und Rollen vorerst für sich selbst und im Umfeld des Grabgedankens betrachtet werden und erlauben keine unmittelbaren Rückschlüsse auf realweltliche Verhältnisse und genderspezifische Haltungen innerhalb der ägyptischen Gesellschaft.

Eine systematische Auswertung des Materials, in der auch statistische Erhebungen getroffen sowie chronologische, soziale und andere Parameter berücksichtigt würden, steht noch aus. Sie konnte im Rahmen dieses Beitrages nicht vorgenommen werden, wäre aber durchaus lohnend. Einige der wichtigsten Szenentypen sollen hier beispielhaft vorgestellt und mit Blick auf die Gattin des Grabherrn und das Vorkommen weiterer Frauen beobachtet werden. Thematisch können die Szenen drei Handlungsebenen zugewiesen werden:

- der diesseitigen Welt,
- der Zwischensphäre, die durch Rituale erzeugt wird,
- und der jenseitigen Welt.

## II. Bilder des Diesseits – die Arbeitswelt

Ein wichtiger Teil der Dekoration der meisten Gräber, besonders der ersten Hälfte des Neuen Reiches, gilt der Laufbahn und beruflichen Stellung des Mannes. Diese Bilder illustrieren seine verantwortungsvolle Position und fixieren gleichzeitig seine soziale Umwelt auf Dauer. Dies sind vermutlich die realitätsgetreuesten Darstellungen der Grabdekoration. In Szenen, die Handwerkstätigkeiten oder die Musterung von Armeekontingenten abbilden, treffen wir vermutlich ziemlich wirklichkeitsnah auf reine Männerwelten.

Erstaunlicher ist das sehr spärliche Vorkommen von Frauen in Landwirtschaftsszenen. Aus wirtschaftlichen Quellen wissen wir um die starke weibliche Beteiligung an der Feldarbeit und der Zubereitung von Nahrungsmitteln. In den Grabdarstellungen besteht in diesen Szenen eine frappante Untervertretung von Frauen. Nicht nur waren in Wirklichkeit Bäuerinnen und Dienerinnen in großer Zahl auf den Feldern tätig, die Gattin eines mittleren Beamten konnte sogar für die Bestellung der Äcker und die Sorge um das Vieh verantwortlich gewesen sein (vgl. Katari 1999 zum Papyrus Wilbour). Beachtenswert ist, dass in Landwirtschaftsdarstellungen nie Frauen aus der Familie des Grabherrn bei der Arbeit erscheinen, obwohl dies durchaus zu ihrem Alltag gehört haben kann. In einem Brief an seine verstorbene Gattin beschreibt der Oberschreiber Butehamun aus Deir el-Medina bewundernd, wie sie täglich die Felder bestellte und das

Vieh führte (Wente 1990: 218). Dieser Aspekt der Tätigkeit der Frau war also offensichtlich sozial anerkannt, doch in der Grabwelt irrelevant.

Die Bilder, die dem "täglichen Leben" am Nächsten zu kommen scheinen, sind also sehr selektiv. Sie geben uns keinen Einblick in den Alltag der Gattin, und sie stellen arbeitende Frauen aus niederen Schichten nur sehr sporadisch dar. Die Realität wurde wohl deshalb selektiv dargestellt, weil arbeitende Frauen für den Elitemann keinen Prestigefaktor darstellten. Die bildliche Verankerung des Mannes in seinen verschiedenen Tätigkeitsbereichen festigte das ihm auch im Jenseits anhaftende Ansehen. Die dargestellte Produktion verschiedener Güter (Nahrung, Mobiliar) konnte zudem als Garantie für deren ständige Verfügbarkeit angesehen werden.

Die Tätigkeitsbereiche der Frauen im öffentlichen Leben waren äußerst beschränkt. Priesterliche Positionen von Frauen trugen kaum zu einer privilegierten Stellung innerhalb der Grabdekoration des Mannes bei. Auf Eliteebene gab es einzig die Stellung der Amme am königlichen Hof, die in der sozialen Wertung einem höheren Beamten gleichkam. In diesem besonderen Fall konnte das berufliche Prestige der Frau sogar auf ihren Mann oder Sohn abfallen (Robins 1989; 1993). Das Grab konnte als weitgehend gemeinsame Totenkultstätte ausgestaltet und die Amme in Stellungen abgebildet werden, die sonst ausschließlich dem Grabherrn vorenthalten waren. Sie konnte als alleinige, von ihren Angehörigen versorgte Opferempfängerin oder gar allein vor dem König betend abgebildet werden (Guksch 2003: 104-107). Der in Saqqara bestatteten Amme Tutanchamuns gehört das einzige bekannte Frauengrab des Neuen Reiches (Zivie 2003: 82-98).

### III. Rituale und die Zwischensphäre

In den Szenen, die sich auf Ritualhandlungen beziehen, ist die Mittlerrolle des Bildes zwischen diesseitsbezogener Darstellung und jenseitsbezogenem Sinn besonders evident. Die den Bildern inhärente Performativität gewährleistete die in Metaphern dargestellten Werte und die auf den Verstorbenen ausgerichteten Wirkungen. Durch die Kult- und Festriten wurde der Grabherr wie durch ein Band mit seiner Nachwelt verbunden und erhielt die Zusicherung, dass diese aktiv und im Hinblick auf seine jenseitigen Bedürfnisse für ihn agierte.

Die Rolle der Gattin ist in diesen Szenen besonders ambivalent: Sie ist jeder zeitlich-räumlichen Einbindung enthoben. Oft erscheint sie neben dem Grabherrn, doch ihre Präsenz steht deutlich in Funktion zu dessen Anspruch auf Wiederbelebung und permanente Regeneration.

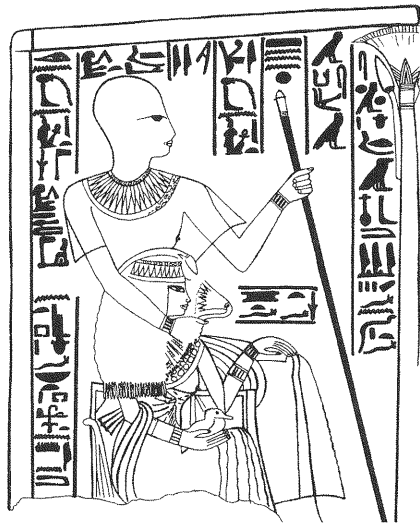
### III.1 Die Szene am Opfertisch

In einer großen Anzahl von Darstellungen erscheint der Grabbesitzer zusammen mit seiner Gattin vor einem reich gedeckten Opfertisch. Diese scheint hinter ihm zu sitzen oder zu stehen, doch ist das Hintereinander in zweidimensionalen Bildern die konventionelle Ausdrucksform des Nebeneinanders, wie es in der dreidimensionalen Ausgestaltung der Grabstatuen erscheint (Robins 1994). Das Paar wird von männlichen und weiblichen Nachkommen oder Opferträgern mit Speisen versorgt. Mann und Frau werden darin der Sphäre des Jenseits zugeschrieben und in die Solidarität zwischen den Generationen eingebunden, deren Sinnbild die andauernde Versorgung mit Totenopfern ist.

In dieser statischen Haltung des Opferempfangens ist das Paar oft durch eine Geste verbunden, die wohl Zusammengehörigkeit ausdrückt. Meist geht die Geste von der Frau aus und wird vom Mann passiv entgegen genommen. Spiegel, Salbtopf und manchmal ein kleines Äffchen unter dem Sitz der Frau sowie ihre üppige Haartracht sind Anspielungen auf die gemeinsame sexuelle Tätigkeit im Jenseits, deren Sinn durch das meist vom Mann gehaltene Regenerationssymbol der Lotusblume verdeutlicht wird (Derchain 1975; Robins 1999: 63-64; fig. 1).



(fig. 1)



(fig. 2)

- fig. 1** Das Paar am Opfertisch. Grab des Paury (TT 139), 18. Dyn., Scheikh Abd el-Qurna [Goyon & Kurz & Soliman 1997; Zeichnung nach Dia: U. Zurkinden-Kolberg]
- fig. 2** Der Grabherr umarmt seine Gattin und führt eine Lotusblüte an ihre Nase. Grab des Merimaat (TT C4), 18. Dyn., Scheikh Abd el-Qurna [Manniche 1988: Taf. 26]



Eine in der Flachbildikonographie seltene Variante zeigt die Frau deutlich kleiner als ihren Gatten. Dadurch entstand jedoch die Möglichkeit, den Mann in einer aktiven Geste darzustellen, wie er seinen Arm um die Frau legt und ihr eine Lotusblüte an die Nase hält (**fig. 2**).<sup>6</sup> Größenunterschied deutet hier also nicht einen Statusunterschied an, sondern ist Mittel zum Ausdruck der Erwartung einer gemeinsamen Zukunft. Inwieweit solche Bilder gelebte Gefühle festhalten wollten, ist für uns nicht zu ermitteln; in der jenseitigen Perspektive, in der es ums 'Überleben' ging, war der Ausdruck von Gefühlen auch wenig relevant. Mann und Frau waren in der künftigen Existenz aufeinander angewiesen, sie gewährleisteten ihre Regenerationsfähigkeit durch die Aufrechterhaltung ihrer sexuellen Beziehung, eine Vorstellung, die in funerären Texten oft thematisiert wird.

Darstellungen der Speisetischszene finden sich in fast allen Gräbern. Sie beziehen sich auf das zentrale Thema der Aufrechterhaltung der Lebenskraft, die durch Nahrung und Zeugungsfähigkeit garantiert wurde.

Mann und Frau würden beide ins Jenseits eintreten, beiden wurde Versorgung garantiert. Die Frau ist gänzlich in das Konzept der Jenseitsversorgung eingebunden. Sie erscheint in ihrer irdischen Rolle als Begleiterin und Partnerin des Mannes. Im Gegensatz zum Mann, der auch ohne seine Gattin am Opfertisch sitzend dargestellt werden kann, erscheint die Frau generell nicht allein in dieser Kult empfangenden Position. Daraus wird ersichtlich, dass sie in Funktion zu ihrem Gatten erscheint. Sie ist zwar neben ihm Nutznießerin des Kultes und des Regenerationsversprechens. Durch die Beischrift des Namens ist sie meist auch als Individuum identifiziert, doch ihre Jenseitserwartungen werden nicht als autonom dargestellt.

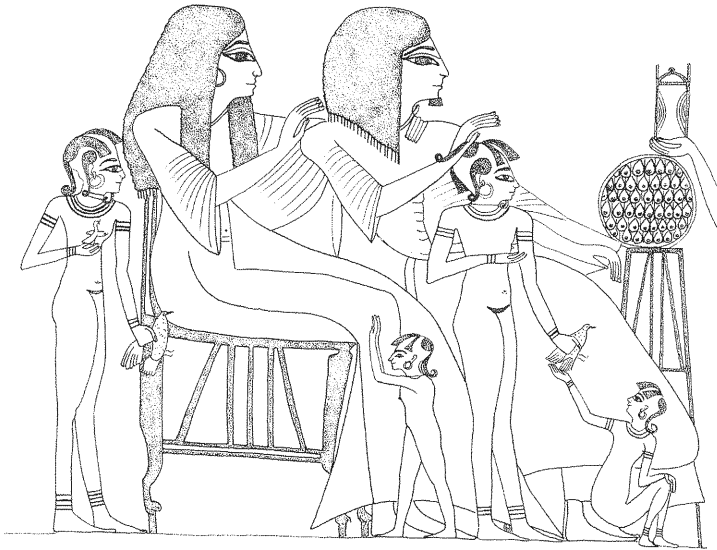
### *III.2 Die Familie*

Das Zusammenfinden der Familie im Jenseits ist bereits in den Texten des Mittleren Reiches ein wichtiges Thema (Barguet 1986: 254-266). Darstellungen von Familien sind in den Gräbern des Neuen Reiches recht häufig, doch bleibt ihre genaue Bedeutung schwer zu bestimmen. Geht es um eine Bestandesaufnahme der Familie, damit sie sich im Jenseits wiederfinde? Werden die im Grab zu bestattenden oder bereits bestatteten Personen dargestellt? Werden Kinder im Hinblick auf dauernde Jenseitsversorgung aufgeführt?

Auch hier ist es meist unmöglich zu sagen, ob ein abgebildetes Familienmitglied zum Zeitpunkt der Ausgestaltung des Grabes noch lebte oder nicht. Mehrmals werden Großfamilien mit Großeltern, Geschwistern, Nichten und Neffen, sogar Großnichten dargestellt. Im Zentrum stehen oft

<sup>6</sup> Nebst Grab TT C4 (Manniche 1988: 104-105) erscheint eine ganz ähnliche Disposition in Grab TT 139 (Goyon & Kurz & Soliman 1997).

die eigenen Nachkommen des Grabherrn, entweder als Kinder oder als Erwachsene abgebildet. Nebst ihrer konkreten Bedeutung in der diesseitigen Existenz, sind Nachkommen auch für die Versorgung im Jenseits entscheidend. Als Kinder dargestellt, gelten sie zudem als Symbol von keimender, aufblühender Lebenskraft. Dies wird gelegentlich dadurch verdeutlicht, dass Mädchen eine kleine Ente so in der Hand halten, dass sie mit ihren erhobenen Flügeln dem hieroglyphischen Zeichen für schöpferische Kraft und Neubeginn entspricht, etwa in den Ausdrücken "schöpfen" (*qmâ*) oder "Urbeginn" (*pâwt*) (**fig. 3**).



**fig. 3** Grabherr und Gattin mit drei Enkelinnen und einem Enkel. Vögel als Zeichen von Erneuerung und Lebenskraft. Grab des Inherchau (TT 359), 20. Dyn., Deir el-Medina [Bruyère 1933: Taf. 17]

Das jenseitige Weiterleben des Grabbesitzers wird zum einen durch das Erhalten seiner Zeugungskraft garantiert, verwirklicht sich aber auch in den kommenden irdischen Generationen, welche die Fortpflanzung seiner individuellen Lebenskraft, seines Ka, gewährleisten. Dieser Gedanke von der Fortexistenz in den Nachkommen könnte in einer Szene verbildlicht sein, in der sich vier nackte Mädchen neben dem sitzenden Paar befinden (**fig. 3**). Der Grabherr fasst die Locke einer zwar noch jugendlichen aber bereits reifen Enkelin, die ihrerseits einen kleinen Vogel einer vor ihr kauernenden, jüngeren Schwester weiterreicht. Die nackten Enkelinnen könnten dieses Versprechen der permanenten Aufrechterhaltung und Weitergabe des Ka des Verstorbenen repräsentieren.

Obwohl in den Jenseitsvorstellungen der Sohn als emblematischer Nachkomme und als Verantwortlicher für den Totenkult gilt, erscheinen in Kinderdarstellungen Mädchen mindestens ebenso oft wie Jungen.

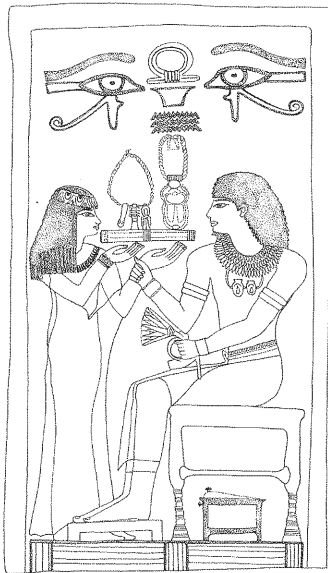
Frauen werden zu den dargestellten Kindern in keine besondere Beziehung gesetzt. Die Beischriften "sein Sohn" oder "seine Tochter" verweisen nur auf den Grabherrn.

Obwohl für die Frau die Familie der zentrale Tätigkeitsbereich ihrer diesseitigen Existenz war, kommen Themen wie Geburt, Aufzucht oder auch Tod eines Kindes nie zur Sprache. Die Szenen stellen nichts Persönliches dar, sie beziehen sich nie auf die Alltagswelt der Frau.

Auch in diesen Szenen, die teils recht steife Familienporträts sind, teils etwas mehr Verspieltheit zum Ausdruck bringen, geht es nicht um die Darstellung des irdischen Familienglücks. Sie stehen alle in Funktion zu den Jenseitserwartungen des Grabherrn, wobei wieder der Aspekt der Erhaltung der Lebenskraft im Vordergrund steht.

### *III.3 Dienst am Gatten*

Die Gattin kann nicht nur an der Seite des Grabherrn erscheinen und so für seine Fortexistenz wirken, sie kann auch ganz explizit im Dienste seiner Wiederbelebung abgebildet werden.



**fig. 4** Die Gattin versorgt den Grabherrn mit Leben spendenden Amuletten. Grab des Sennefer (TT 96), 18. Dyn., Scheikh Abd el-Qurna [Nelson 1985; Zeichnung nach Dia: U. Zurkinden-Kolberg]

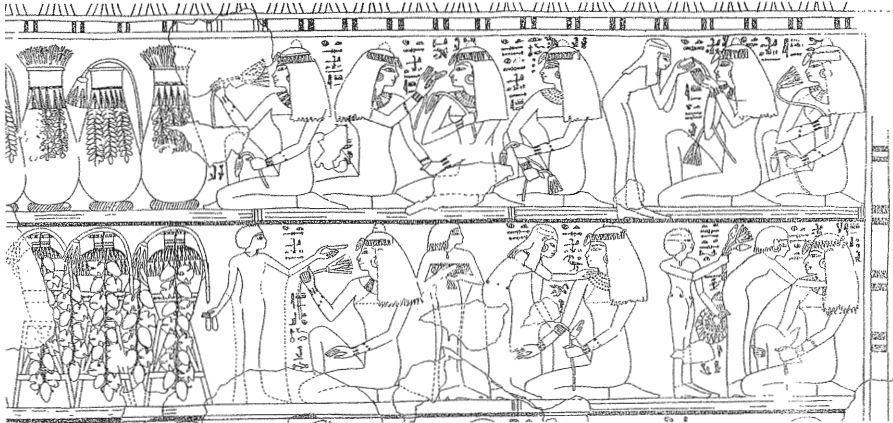
Sie steht dabei dem Gatten gegenüber und vollzieht Handlungen, die dem Kult an Götter- und Totenstatuen entsprechen. Sie präsentiert ihm Amulette, Schmuck, Salben, Stoffe und Getränke und gewährleistet somit aktiv seine Regeneration. Eine besonders vollständige Reihe solcher Kultszenen befindet sich im Grab Sennefers, des Bürgermeisters von Theben, wo die Gemahlin unter der Bezeichnung Meryt, "die Geliebte" erscheint (**fig. 4**).

Hier weist der Bedeutungsmaßstab – sie steht, er sitzt – deutlich auf die dienende Stellung der Frau. Die Gattin agiert in der Rolle einer Priesterin, die durch ihre Handlung den Prozess der Lebenserneuerung des Grabherrn bewirkt, für den sie auch als Frau und Geliebte maßgeblich zuständig ist.

Ein weiterer stark metaphorischer Szenentyp, in dem die Gattin in assistierender Funktion erscheint, ist die Fisch- und Vogeljagd. Auch diese Darstellungen sind weit entfernt von jeder Realität, von Vergnügen und sportlicher Betätigung. Sie sind Sinnbild für in der jenseitigen Welt relevante Faktoren, für die Beschaffung von Nahrung im Jenseits und für die Abwehr von Gefahren (Feucht 1992; 1998).

#### *III.4 Frauen beim Fest (die 'Bankettszenen')*

In kaum einem thebanischen Grab der 18. Dynastie fehlt die sog. Bankett- oder Gastmahlszene (**fig. 5-6**). Es handelt sich dabei nicht um ein Bankett, sondern um ein Fest-Ritual, um ein rituelles Miteinander-Trinken. Nahrungsaufnahme wird nicht dargestellt; auch fehlen Kinder in diesem Kontext völlig. Einmal jährlich, anlässlich des großen Totenfestes, versammelten sich die Angehörigen am Grab, um den Verstorbenen einen Besuch abzustatten.



**fig. 5** Frauen beim Fest: Getränke, Lotusduft, Salben und Schmuck. Grab des Djehuti (TT 45), 18. Dyn., Scheikh Abd el-Qurna [Davies 1948: Taf. 4]

In den Darstellungen dieses Ereignisses dominieren Frauen, meist in Gruppen, mit Blumen geschmückt, Trinkschalen in den Händen. Die ausgeschenkten Getränke sind Wein oder in kleinen Fläschchen servierte, wohl stärkere Alkoholika. Musikantinnen und Tänzerinnen gehören oft ins Bild. Die Frauen sind meist stark in Bewegung, während die anwesenden Männer unbewegt sitzen und an Lotusblumen riechen.

Um sich den Jenseitigen anzunähern und sich bis zu einem gewissen Grad des irdischen Zustands zu entheben, spielten alkoholische Getränke, der offenbar geradezu narkotische Duft von Lotusblumen sowie Musik und Tanz eine zentrale Rolle (Manniche 1997: 29-36). Rituelle Trunkenheit, eventuell Trancezustände, wurden hervorgerufen, um die Barriere zwischen Hier und Dort zu überbrücken. Ziel war die soziale Einbindung des Toten durch Annäherung von Seiten der Lebenden. Dieses gemeinsame nächtliche Trinken verlieh einerseits dem Verstorbenen neue Lebenskraft und brachte andererseits die Lebenden in eine enge Beziehung zum Göttlichen. Aus der mystischen Begegnung der beiden Sphären schöpften sowohl die diesseitigen als auch die jenseitigen Beteiligten neue Energie (Wiebach 1986).

In diesem Fest klangen mehrere mythische Vorstellungen an. Zum einen stellte es eine Art Nachvollzug des in jener Zeit immer wichtiger werden den Gedankens der nächtlichen Verbindung zwischen Re und Osiris dar. Dieser geheimnisvolle, in den unterweltlichen Sonnenlauf eingebundene Vorgang bewirkte die gegenseitige Belebung der beiden Wesen. Im Fest-Ritual stellte das Grab die Unterwelt dar, in die die Lebenden für eine Nacht eintauchten, um dem mit Osiris identifizierten Verstorbenen zu begegnen.

Die andere im Fest-Ritus ausgedrückte Vorstellung verband die Teilnehmerinnen mit der Göttin Hathor. Rituelle Trunkenheit war ein mit dieser Göttin eng verbundenes Phänomen. Die Erneuerung der Lebenskraft konnte auch als schöpferischer Prozess verstanden und so mit Sexualität verbunden werden. So sind Hinweise auf Sexualität in diesen Szenen äußerst präsent. Frauen reichen sich die brustförmige Mandragora-Frucht (**fig. 6**), ein Symbol der Liebe. Meist tragen sie mächtige Perücken, ein bekannter Ausdruck von Sexappeal. Nackte, sehr junge Dienerinnen sind immer wieder damit beschäftigt, die Damen zu schmücken. Wie erwähnt steht neben Musik und Tanz das Trinken im Zentrum dieser Darstellungen. Oft wird gezeigt, wie eine Dienerin einer Dame ein Getränk eingießt, eine Geste, die über die Homophonie der Wörter "eingießen" und "begatten" eine weitere Anspielung auf Sexualität darstellte. Die goldgelben Kleider, die die Damen in etlichen Szenen tragen, signalisieren deutlich den Bezug zur Göttin Hathor, die als Liebes- und Himmelsgöttin das Beiwort "die Goldene" führt.

Bankettszenen evozieren ein Festspiel, eine inszenierte Transgression der Grenzen, ein sich dem Jenseitigen und Göttlichen Annähern und ein sich mit dem Anderen Vereinen. Das Fest sprengt die zeitlichen und

räumlichen Schranken. Es ist in diesen Szenen besonders schwer zu erkennen, wer von den dargestellten Festteilnehmenden zu den Lebenden und wer zu den Verstorbenen gehört; sie sind auch bildlich vereint.



fig. 6 Frauen in der 'Bankettszene' reichen sich Mandragora-Früchte. Außer der nackten Dienerin tragen alle goldgelbe Gewänder. Grab des Nacht (TT 52), 18. Dyn., Sheikh Abd el-Qurna [Davies 1917: Taf. 15]

Die Rolle der Frauen ist hier ganz besonders prominent, denn sie sind die eigentlichen Vektoren der Regeneration. Durch ihr erotisches Gebaren wecken sie die männliche Schöpferlust, die ihrerseits bereits Ausdruck von Lebenskraft ist. Auf mythologischer Ebene ist die Inspiration und Animierung der Schöpfertätigkeit eine wichtige Funktion verschiedener Göttinnen. Die Festteilnehmerinnen übernehmen diese Funktion.

### III.5 Das Begräbnis

Ein weiteres Bildthema, in dem Frauen eine große Rolle spielen, ist die Darstellung des Begräbnisses, die Aspekte der Riten widerspiegelt, die beim Zug zur Nekropole und bei der Grablegung durchgeführt wurden. Es

wird fast ausschließlich die Bestattung des Grabherrn dargestellt.<sup>7</sup> Vorausgesetzt scheint, dass er vor seiner Frau verstirbt, was angesichts der hohen Frauensterblichkeit sicher bei weitem nicht immer der Fall war. Die Szenen reflektieren also nicht die Realität, sie zeigen wohl nur selten die wirklich bei der Beerdigung des Grabherrn anwesenden Personen. Vielmehr richten sie sich nach einem mythologischen Vorbild. Der Tod des Grabherrn wird mit dem Tod des Osiris verglichen, der als ein gravierender Einschnitt in die Weltordnung und als ein Zustand der Un-Ordnung beschrieben wurde. Die Wandreliefs von Trauerzügen, bei denen Klagefrauen mit entblößter Brust und zerzausten Haaren die Hände verwerfen, illustrieren imposant den chaotischen Zustand, die Verwirrung und Durchbrechung der Ordnung (fig. 7). Die mehrheitlich von Frauen angestimmte Klage (ein noch heute lebendiger Volksbrauch) drückte eine kollektive Emotion aus und verlieh dem Tod des Grabherrn eine globale Dimension, die Bedeutung einer kosmischen Störung. In den Beischriften zu den Klagefrauen werden neben literarisch kunstvoll formulierten Lamentationen auch Stimmen des Zweifels festgehalten. Frauen verleihen ihrer Verzweiflung zuweilen derart Ausdruck, dass sie im Grab selbst dessen Nutzen und den Gedanken an eine jenseitige Existenz in Frage stellen (Sweeney 2001).



(fig. 7)



(fig. 8)

**fig. 7** Klagefrauen. Grab des Ameneminet (TT 277), Gurnet Murrai, 20. Dyn. [Vandier d'Abbadie 1954: Taf. 12]

**fig. 8** Trauernde an der Mumie ihres Gatten. Grab der beiden Bildhauer Nebamon und Ipuki (TT 181), 18. Dyn., Khokha [Davies 1925: Taf. 19]

Individuelle Trauer wird stets als die einer Frau dargestellt, die zu Füßen der Mumie des Mannes kauert, die Hand im Trauergestus über ihrem

<sup>7</sup> Einzig in der manchmal an die Bestattungsdarstellungen angeschlossenen sog. Abydosfahrt erscheinen Mann und Frau bisweilen gemeinsam auf dem Schiff sitzend.

Kopf (Radwan 1974; **fig. 8**). Obwohl sich die Trauer eines Mannes über den Tod seiner Gattin zum Beispiel im bereits erwähnten Brief Butehamuns ausdrücken konnte, wurde sie nie im Bild wiedergegeben. Klagende Männer können zwar gelegentlich die Gruppe der Klagefrauen begleiten, ein einzelner Mann trauert jedoch nie zu Füßen einer Mumie. Vielleicht ist es das Fehlen eines mythologischen Vorbildes für eine verstorbene Frau, das die Darstellung eines Frauenbegräbnisses erschwerte, vielleicht konnte das Thema des klagenden Gatten aus Gründen einer geschlechtsspezifischen Konvention nicht abgebildet werden.<sup>8</sup> Gelegentlich erscheint neben der Mumie des Mannes auch diejenige der Frau und wird in das Mundöffnungsritual miteinbezogen (Barthelmess 1992: 97-100). Die Mumie der Frau wird von einem stehenden Priester oder von einer knienden weiblichen Angehörigen beklagt (**fig. 9**), nie von ihrem Gatten, der nach dem mythologischen Modell vorher verstirbt.



**fig. 9** Eine männliche und eine weibliche Mumie werden je von einem klagenden Priester gehalten. Eine trauernde Frau, ideell die Gattin, kauert zu Füßen des Verstorbenen. Grab des Amenmose (TT 19), 19. Dyn., Dra Abu el-Naga [Foucart 1932: Taf. 9]

Ein auffälliger Sonderfall findet sich in einer Grabkappelle in Deir el-Medina (**fig. 10**), wo die Mumien von neun Frauen, die zu einer nicht identifizierbaren weiteren Frau als deren Mutter, Schwester und Töchter in Beziehung gesetzt werden, jeweils von Töchtern und Enkelinnen betrauert werden.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Einzelne Szenen der Begräbnisriten erscheinen auf Totenbuch-Papyri von Frauen am Ende des Neuen Reiches und stellen diese als Verstorbene dar, zu deren Gunsten die Riten ausgeführt werden. Dabei fehlt jedoch sowohl die kollektive als auch die individuelle Trauer der Angehörigen.

<sup>9</sup> Gesamtbild bei Hofmann 2004: Taf. 16. Zu Tod und Begräbnis von Frauen in Deir el-Medina vgl. Voivari-Viitala 2001: 220-227.



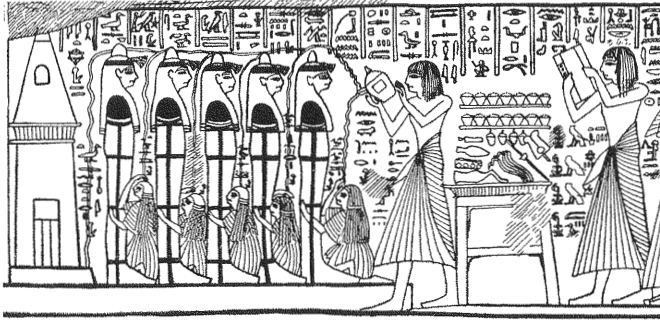


fig. 10 Frauen trauern um Frauen, das Mundöffnungsritual wird von Priestern ausgeführt. Grab des Ramose (TT 250), 20. Dyn., Deir el-Medina [Bruyère 1927: Taf. 6]

Entsprechend der ideellen Gleichsetzung des Verstorbenen mit Osiris spielte die Gattin die Rolle der beiden klagenden Schwestern Isis und Nephtys, die nach dem Mythos durch ihre Lamentierungen und ihre wirk-samen rituellen Handlungen den Verstorbenen zu neuem Leben führten. Diese Identifizierung wird bisweilen deutlich ausgedrückt, indem der Name der Göttinnen neben die Klagende geschrieben wird (fig. 11).



fig. 11 Vermutlich die Gattin in Gestalt der Isis und der Nephtys erwartet trauernd den Katakalk am Ufer. Grab des Ameneminet (TT 277), 20. Dyn., Gurnet Murrai [Vandier d'Abbadie 1954: Taf. 12]

In dieser Rolle tragen die Frauen meist auch eine besondere Haartracht, nämlich von einem Stirnband gehaltenes Haar, das im Nacken herabhängt, bisweilen mit einer Strähne, die über die Schulter fällt. Gelegentlich ist ihr Haar ganz kurz oder wie bei den Göttinnen üblich in ein *chat*-Kopftuch eingebunden (Robins 1999). Die beiden klagenden Göttinnen scheinen beim Begräbniszug sowohl durch die Gattin selbst dargestellt als auch

durch Priesterinnen, "die beiden Weihen", vertreten zu sein, alle anderen bei den Begräbnisriten aktiven Personen sind Männer.

Wie die feiernden und trinkenden Frauen die Rolle der Hathor und anderer den Schöpfer animierender Göttinnen spielten, so vertrat die trauernde Frau am Leichnam ihres Gatten die beiden Göttinnen Isis und Nephtys.

Auch bei den Darstellungen der Begräbnis- und Trauerfeier handelt es sich um die Evokation einer rituellen Welt mit weitgehend inszenierter Wirklichkeit. Die Gattin spielte eine Göttinnenrolle und wurde darin gelegentlich von Priesterinnen unterstützt.

#### IV. Die jenseitige Welt

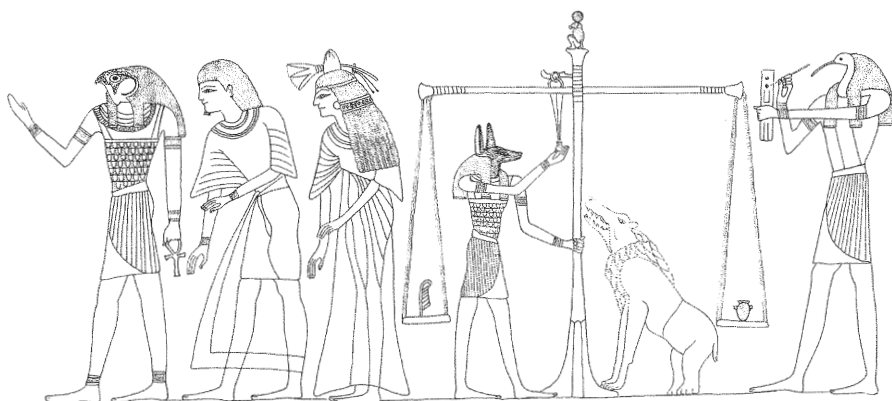
Zahlreiche Szenen zeigen den Grabherrn und seine Gattin als jenseitige, in ihre künftige Umgebung integrierte Wesen. Die Verstorbenen erscheinen im Umgang mit Gottheiten, entweder betend oder opfernd. Diese Bildinhalte sind seit der 18. Dynastie Bestandteil der Grabdekoration, doch ist ihre starke Zunahme in der Ramessidenzeit das markanteste Merkmal der thematischen Entwicklung. Diese Darstellungen führen das von den anderen Szenengruppen angestrebte und bewirkte Resultat vor Augen: der Verstorbene hat den heiklen Übergang ins ewige Leben geschafft, er konnte seinen Status behaupten, seine Regeneration ist gesichert. Er fristet fortan eine ausgeglichene Existenz in jenseitigen Gefilden, im Kontakt mit Göttern. In der großen Mehrzahl dieser Jenseitsbilder erscheint das Paar gemeinsam und ebenbürtig, der Darstellungskonvention entsprechend steht der Mann vor der Frau. Gelegentlich hat der Grabherr eine etwas aktivere Haltung als seine Gattin. Zum Beispiel wird er von einer Gottheit bei der Hand geführt, während die Frau mit derselben Respektgeste folgt (**fig. 12**).



**fig. 12** Anubis führt Grabherrn und Gattin ins Jenseits ein. Grab des Neferrenpet (TT 178), 19. Dyn., Khokha [Zeichnung von U. Zurkinden-Kolberg nach Hofmann 1995: Taf. 15]

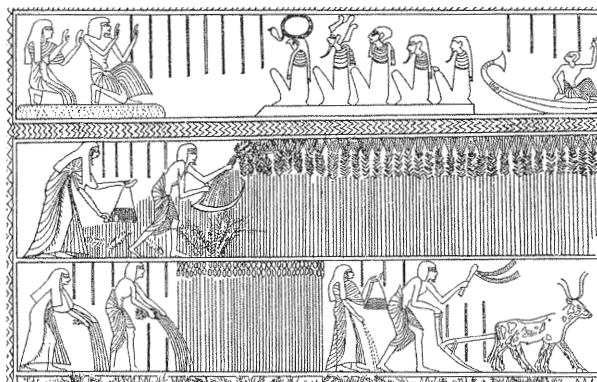
Manchmal reicht er der Gottheit ein Opfer, während sie die Hände zum Gebet erhebt. Oft führt die Frau bei der Begegnung mit Gottheiten die Kultutensilien von Priesterinnen, Sistrum und Menat mit.

Dieselben Bedingungen erwarten Mann und Frau im Jenseits. Dies wird etwa durch das gemeinsame Auftreten in Bild-Textzusammenhängen illustriert, die aus dem Totenbuch übernommenen sind. Mann und Frau werden von der Baumgöttin mit Luft und Wasser erquickt (Totenbuch Spruch 59). In der Herzwägeszene (Totenbuch Spruch 125) müssen beide ihre moralische Lebensführung und die für den Übergang in die ewige Existenz notwendigen Kenntnisse unter Beweis stellen (**fig. 13**).



**fig. 13** Grabherr und Gemahlin beim Totengericht. Grab des Samut-Kyky (TT 409), 19. Dyn., Assasif [Goyon & Kurz & Livet 1997; Zeichnung nach Dia: U. Zurkinden-Kolberg]

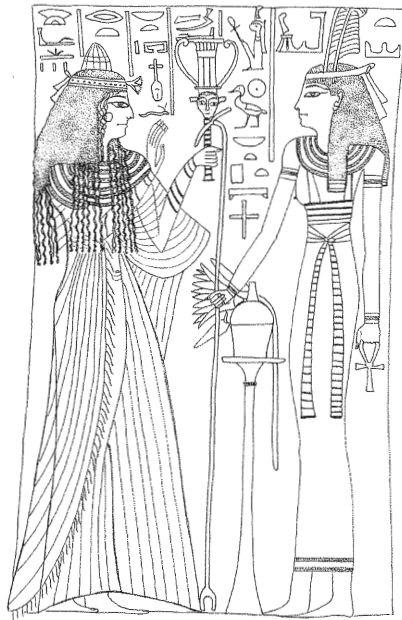
Bei der Arbeit im Opfergefilde (Totenbuch Spruch 110) sind beide mit Säen und Ernten beschäftigt (**fig. 14**).



**fig. 14** Gemeinsames Gebet und Feldarbeit in den jenseitigen Gefilden. Grab des Senne-djem (TT 1), 19. Dyn., Deir el-Medina [Bruyère 1959: Taf. 38]

Diese in der jenseitigen Welt situierte Landwirtschaftsszene, wo Mann und Frau in der reichsten Garderobe Feldarbeiten verrichten, steht in scharfem Gegensatz zu den eingangs erwähnten diesseitsbezogenen Darstellungen entsprechender Tätigkeiten, wo die Gattin abwesend und Frauen allgemein unterrepräsentiert sind.

Es ist kennzeichnend für diese im Jenseits situierten Szenen, dass nichts die Frau zu ihrem Gatten in Beziehung stellt. Ihr Erscheinen und Handeln ist weder auf seine Wiederbelebung ausgerichtet, noch von einem Rollenspiel geprägt. Es ist das Bild ihrer individuellen Existenz, ihres persönlichen Umgangs mit den Göttern in der jenseitigen Sphäre. Es erstaunt daher nicht, dass sie nicht nur neben ihrem Gatten, sondern durchaus auch allein vor einer Gottheit auftreten kann (fig. 15).



**fig. 15** Die Frau im Gebet vor der Göttin Maat als Beschützerin des Jenseits. Grab des Nachtamon (TT 335), 19. Dyn., Deir el-Medina [Bruyère 1926: fig. 110]

## V. Zusammenfassung

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Darstellungsweise der Gattin des Grabherrn und der Frauen allgemein in der thebanischen Grabdekoration des Neuen Reiches sehr vielschichtig ist. Je nach Szenentyp und Handlungsebene entspricht sie unterschiedlichen Erwartungen, Funktionen und Konventionen.

In diesseitsbezogenen Szenen des Berufslebens des Elitemannes steht der Prestigefaktor im Vordergrund. In dieser Berufswelt werden in der Tat nur selten Frauen von Rang gewesen sein, sie waren, wenn überhaupt, in subalternen Positionen beschäftigt. Mit Blick auf die Landwirtschaftsszenen ist die schwache Vertretung von Arbeiterinnen jedoch auffallend. Es ging also auch in diesen Darstellungen nicht um die Abbildung von realen Verhältnissen, sondern um die Bekräftigung der Autorität und des Status des Mannes. Auf dieser Ebene hätte die Präsenz von Frauen weder zur Unterstreichung des Prestiges noch zur Erfüllung von Jenseiterwartungen beigetragen.

Ganz anders in der großen Anzahl von Szenen, die magisch-rituelle und metaphorische Handlungen zeigen und über die eine Vermischung der zeitlichen und räumlichen Sphären bewirkt werden konnte. Sie sind besonders stark kulturell und geschlechterspezifisch geprägt. Diese Bildinhalte waren ganz auf das Fortleben und die Regeneration des Grabherrn ausgerichtet. Die Gattin ist darin fast nie alleinige Empfängerin einer Kulthandlung.

Frauen haben aber in diesen Szenen eine zentrale Stellung. Sie fungieren als Mittlerinnen der Lebenskraft, als Auslöserinnen und Garantinnen des Regenerationsprozesses. Dies entspricht ihrer kulturell definierten Rolle als Lebensspenderinnen einerseits und als Erregerinnen der männlichen Schöpferkraft anderseits. In diesen Funktionen, die mit mythologischen Vorbildern verknüpft sind, übernehmen Frauen kollektiv oder einzeln Rollen und Funktionen von Göttinnen. In der Rolle der Hathor erweckt die Gattin die Schöpferfähigkeit des Grabherrn, in der Rolle von Isis und Nephtys umsorgt und belebt sie ihn als Verstorbenen Osiris.

Auf dieser Handlungsebene erscheint die Gattin zwar auch als Nutznießerin der Wirksamkeit gewisser Rituale (Opferversorgung, Abydosfahrt), doch steht ihre Darstellung in den meisten Fällen ausdrücklich und nachhaltig in Funktion zu den jenseitigen Bedürfnissen ihres Mannes.

In der dritten Szenengruppe, die das jenseitige Dasein in der andern Welt darstellt, treten Mann und Frau ebenbürtig und eigenständig im unmittelbaren Umgang mit Gottheiten auf. Der Grabherr wird in der Dekoration seines Grabes über seinen sozialen Status definiert: lange Listen von Titeln werden aufgeführt, seine Aufsehertätigkeit und wichtige Momente seiner Karriere werden dargestellt und oft legt eine Biographie seine moralische Stärke, seine Laufbahn und Errungenschaften dar. Sein soziales Umfeld wird durch die Präsenz von Kollegen und von Mitgliedern seiner Familie festgehalten (Hartwig 2004: 121-125). Letztere werden allesamt auf ihn bezogen als "seine Gattin", "sein Sohn" etc. bezeichnet.

Der Gattin stehen lediglich die allgemeinen Titel der "Hausherrin" und manchmal der "Sängerin des Amun" zu, beides Bezeichnungen, die allen Frauen ihrer sozialen Schicht gemeinsam waren. Sie wird ferner über ihre Beziehung zum Grabherrn definiert. Bild, Name und soziale Einbindung

reichten zur Definition eines Individuums und zur Sicherung des Andenkens in der Nachwelt. Die Lebensgeschichte der Gattin und ihr Alltag kommen jedoch in keiner Weise zum Ausdruck. Für die Rekonstruktion individueller Frauengeschichte ist die Grabdekoration praktisch unbrauchbar, sie sagt kaum etwas aus über die Lebensverhältnisse einer bestimmten Frau.

Obwohl die Grabdekoration eine eigene, äußerst zielgerichtete und kodierte Welt darstellt, vermittelt sie aber doch ein Bild von der Stellung ägyptischer Frauen, das demjenigen, das wir aus wirtschaftlichen und privaten Quellen rekonstruieren können, recht nahe kommt. Im realen Leben herrschte in der ägyptischen Gesellschaft eine klare Rollenverteilung, daher hatten Frauen und Männer einen unterschiedlichen sozialen Status, ein unterschiedliches Auftreten im öffentlichen Leben und ungleiche Chancen etwa in Bezug auf Erwerb des Lebensunterhaltes. Diese Ungleichheit konnte im Elitemilieu noch ausgeprägter sein als in einfacheren Schichten.<sup>10</sup>

Kein Statusunterschied zwischen den beiden Geschlechtern bestand jedoch auf ideologischer, ontischer oder religiöser Ebene. Mann und Frau hegten identische Jenseitserwartungen, beide konnten in gleicher Weise den Gottheiten begegnen.

## BIBLIOGRAPHIE

- Assmann, Jan, 1995, "Geheimnis, Gedächtnis und Gottesnähe. Zum Strukturwandel der Grabsemantik und der Diesseits-Jenseitsbeziehungen im Neuen Reich", in: Assmann, J. & Dziobek, E. & Guksch, H. & Kampp, F. (Hg.), *Thebanische Beamtennekropolen* (Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 12), Heidelberg.
- Barguet, Paul, 1986, *Les textes des sarcophages égyptiens du Moyen Empire*, Paris.
- Barthelmeß, Petra, 1992, *Der Übergang ins Jenseits in den thebanischen Beamtengräbern der Ramessidenzeit* (Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 2), Heidelberg.
- Bruyère, Bernard, 1926, *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1924-1925)*, Le Caire.
- 1927, *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1926)*, Le Caire.
- 1933, *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1930)*, Le Caire.
- 1959, *La tombe N° 1 de Sen-nedjem* (Mémoires publiés par les Membres de l'Institut français d'archéologie orientale 87), Le Caire.
- Derchain, Philippe, 1975, "La perruque et le cristal": *Studien zur Altägyptischen Kultur* 2, 55-74.
- Davies, Nina de Garis, 1917, *The Tomb of Nakht at Thebes*, New York.

<sup>10</sup> Meskell 1999: 178-189. Die Autorin beschreibt aber auch Beispiele, bei denen der materielle Aufwand für die Grabausstattung von Frauen dem der Männer weitgehend entsprach.

- 1925, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, New York.
- 1948, *Seven Private Tombs at Kurnah*, London.
- Feucht, Erika, 1992, "Fishing and Fowling with the Spear and the Throw-stick Reconsidered", in: Luft, U. (ed.), *The Intellectual Heritage of Egypt Studies Presented to Laszlo Kakosy (Studia Aegyptiaca 14)*, Budapest, 157-169.
- 1998, "Fisch- und Vogelfang im wadsch-wer des Jenseits", in: Shirun-Grumach, I. (ed.), *Jerusalem Studies in Egyptology (Ägypten und Altes Testament 40)*, Wiesbaden, 37-44.
- Fitzenreiter, Martin, 1995, "Totenverehrung und soziale Repräsentation im thebanischen Beamtengrab der 18. Dynastie": *Studien zur Altägyptischen Kultur* 22, 95-130.
- 2000, "Zur Präsentation von Geschlechterrollen in den Grabstatuen der Residenz des Alten Reiches": *Geschlechterforschung in der Ägyptologie und Sudanarchäologie*, Berlin, IBAES 2; <http://www2.rz.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes2/Publication/ibaes2.pdf>; 7.9.05.
- Foucart, Georges, 1932, *Tombees thébaines. Nécropole de Dirâ Abû'n-Naga, le tombeau d'Amonmos*, Le Caire.
- Goyon, Jean-Claude & Kurz, Marcel & Soliman, Ibrahim, 1997, *Les plus secrètes tombes thébaines de l'ancienne Égypte, N° 139 Chapelle de surface de Païry*, Paris.
- Goyon, Jean-Claude & Kurz, Marcel & Livet, Jacques, 1997, *Les plus secrètes tombes thébaines de l'ancienne Égypte, N° 409 Chapelle de surface de Kyky, dit Sa-Mout*, Paris.
- Guksch, Heike, 2003, "Amenemhab und die Hyäne", in: Guksch, H. & Hoffmann, E. & Bommas, M. (Hg.) *Grab und Totenkult im alten Ägypten*, München, 104-117.
- Hartwig, Melinda, 2004, *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE (Monumenta Aegyptiaca 10)*, Bruxelles.
- Hofmann, Eva, 1995, *Das Grab des Neferrenpet gen. Kenro (TT 178) (Theben 9)*, Mainz.
- 2004, *Bilder im Wandel. Die Kunst der ramessidischen Privatgräber (Theben 17)*, Mainz.
- Kampp, Friederike, 1996, *Die thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*, Mainz.
- Katari, Sally, 1999, "Land-Tenure in the New Kingdom. The Role of Women Smallholders and the Military", in: Bowman, A. (ed.), *Agriculture in Egypt: from Pharaonic to Modern Times*, Oxford, 61-82.
- Manniche, Lise, 1988, *Lost Tombs, a Study of Certain Eighteenth Dynasty Monuments in the Theban Necropolis*, London & New York.
- 1997, "Reflections on the Banquet Scene", in: Tefnin, Roland (éd.), *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, Bruxelles, 29-36.
- Meskeel, Lynn, 1999, *Archaeologies of Social Life, Age, Sex, Class et cetera in Ancient Egypt*, Oxford.
- Nelson, Monique, 1985, *Reconstitution du caveau de Sennefer dit tombe aux vignes*, Paris.
- Radwan, Ali, 1974, "Der Trauergestus als Datierungsmittel": *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo* 30, 115-129.

- Robins, Gay, 1989, "Some Images of Women in New Kingdom Art and Literature", in: Lesko, B.S. (ed.), *Women's Earliest Records from Ancient Egypt and Western Asia*, Atlanta, 105-116.
- 1993, *Women in Ancient Egypt*, London & Cambridge MA.
  - 1994, "Some Principles of Compositional Dominance and Gender Hierarchy in Egyptian Art": *Journal of the American Research Center in Egypt* 31, 33-40.
  - 1999, "Hair and the Construction of Identity in Ancient Egypt, c. 1480-1350 B.C.": *Journal of the American Research Center in Egypt* 36, 55-69.
- Roth, Ann M., 1999, "The Absent Spouse: Patterns and Taboos in Egyptian Tomb Decoration": *Journal of the American Research Center in Egypt* 36, 37-53.
- Seidlmayer, Stephan J., 2003, "Vom Sterben der Kleinen Leute, Tod und Bestattung in der sozialen Grundsicht am Ende des Alten Reiches", in: Guksch, H. & Hofmann, E. & Bommas, M. (Hg.), *Grab und Totenkult im Alten Ägypten*, München, 60-74.
- Sweeney, Deborah, 2001, "Walking alone forever, following you. Gender and Mourners' Laments from Ancient Egypt": *NIN Journal of Gender Studies in Antiquity* 2, 27-48.
- Vandier d'Abbadie, Jacques, 1954, *Deux tombes ramessides à Gournet Mourraï (Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie 87)*, Le Caire.
- Voivari-Viitala, Jaana, 2001, *Women at Deir el-Medina. A Study of the Status and Roles of the Female Inhabitants in the Workmen's Community during the Ramesside Period (Egyptologische Uitgaven 15)*, Leiden.
- Wente, Edward, 1990, *Letters from Ancient Egypt*, Atlanta.
- Wiebach, Silvia, 1986, "Die Begegnung von Lebenden und Verstorbenen im Rahmen des thebanischen Talfestes": *Studien zur Altägyptischen Kultur* 13, 263-291.
- Zivie, Alain, 2003, *Les tombeaux retrouvés de Saqqara*, 2003.





## Gender und Ikonographie – aus der Sicht einer feministischen Bibelwissenschaftlerin

Silvia Schroer

Seit zwanzig Jahren arbeite ich mit feministisch-hermeneutischem Ansatz im Schnittfeld von Bibeltexten und altorientalischer Ikonographie. Biblische Texte sind in besonderer Weise ambivalent, wenn es um Frauen- oder Genderfragen geht. Als feministische Bibelwissenschaftlerin lese ich diese Texte grundsätzlich mit einer "Hermeneutik des Verdachts".<sup>1</sup> Sie sind wichtige Dokumente der (häufig widerständigen) Geschichte und des Glaubens von Frauen, aber sie sind auch Dokumente des Patriarchats und androzentrischer Perspektiven.

Als Bibelwissenschaftlerin und Theologin kann ich auf die Bilder als Quellen schlechterdings nicht verzichten, weil die Bibel für die Rekonstruktion der altisraelitischen oder frühjüdischen bzw. frühchristlichen Frauengeschichte eine zwar wichtige, aber unzureichende Basis darstellt und weil für manche Epochen praktisch keine außerbiblischen Textquellen aus Palästina/Israel vorliegen, wohl aber Bildquellen. Auf der anderen Seite können biblische Texte, weil sie ihre eigenen, ganz andersartigen Interessen und Perspektiven haben, die Bildwelt in Frage stellen, ergänzen oder erhellen. Für die verschiedenen Berührungsweisen oder die Distanz zwischen Bibel und Bild, Bild und Bibel möchte ich im Folgenden drei Beispiele zu Göttinnenverehrung, Mobilität und Totenklage anführen, die m.E. besonders erhellend sind im Hinblick auf Genderforschung.

Es könnte, da dieser Beitrag das Resultat von hier nicht umfassend dokumentierbaren Arbeitsvorgängen darstellt, der Eindruck entstehen, die Ikonographie werde zur ancilla der Exegese degradiert

---

<sup>1</sup> Dieser Begriff geht auf die Neutestamentlerin Elisabeth Schüssler Fiorenza zurück (deutsch zuerst 1988), die eine grundlegende Hermeneutik des feministischen Umgangs mit biblischen Texten entwickelte. Vgl. auch Schottroff & Schroer & Wacker 1995 zu Anliegen und Methoden einer feministischen Exegese.

und nur im Blick auf biblische Texte untersucht. Dieser Eindruck wäre falsch. Erst die fundierte Kenntnis der Ikonographie Palästinas/Israels im Kontext der Bildprogramme der großen Nachbarkulturen erlaubt, Beziehungen zwischen Bildern und Texten herzustellen (Schroer & Keel 2005). Wenn der methodische und hermeneutische Umgang mit Bildern und Texten ihre Autonomie wahrt, ist allerdings dieses In-Beziehung-Setzen ein sehr fruchtbarer und für Genderforschung besonders wertvoller Vorgang.

### I. Bilder informieren, wo die biblischen Texte ausblenden: Göttinnenverehrung in Palästina/Israel

Das Erste (Alte) Testament ist in einem sehr lange, mehrere Jahrhunderte andauernden Traditionsprozess entstanden, der zunehmend von den monotheistischen Optionen und Sichtweisen prophetischer Gruppierungen im alten Israel geprägt wurde. Eine Folge dieser Entwicklung ist das Fehlen neutraler und substantieller Informationen über den Göttinnenkult im Land Palästina/Israel (vgl. Wacker & Zenger 1991; Keel & Uehlinger 2001). Es gibt keine unpolemischen alttestamentlichen Notizen über Göttinnenkulte in Israel. Einzig in den Übertragungen des Images von Göttinnen auf israelitische Frauen oder auf das Bild der nachexilischen (göttlichen) Weisheit sind positive Aspekte bewahrt worden.

Praktisch sämtliche Hinweise auf die Kulte der Aschera, Astarte und Himmelskönigin sind durchtränkt von Ablehnung, Problematisierung, Verzerrung und Diffamierung – die dann wiederum negative Auswirkung auf die realen Frauen hatten. Es lässt sich mit einiger Mühe als Kerngegenstand der Polemik herauskristallisieren, dass es einen vitalen Kult um die Göttin Aschera bis zum Exil gab (vgl. zuletzt Frevel 1995), dass dieser keineswegs auf das gewöhnliche Volk und die familiäre Religiosität beschränkt war, sondern bis in Regierungskreise hinauf und in den Jerusalemer Tempel hinein verbreitet war, und dass er mit der Verehrung heiliger Bäume, der sog. Ascheren (hebr. *'ašerot*), in Verbindung stand.<sup>2</sup>

Andere Göttinnen, wie Anat oder Astarte, werden nur in Namen oder archaisch anmutenden Formeln erwähnt. Texte wie die aus Ugarit stammenden, erheblich älteren Mythen, in denen Göttinnen wie Anat oder Ašīrat auftreten, helfen in diesem Fall nicht sehr viel weiter, um zu rekonstruieren, was in Palästina/Israel im 1. Jahrtausend v.Chr. geschah.

<sup>2</sup> Vgl. Winter 1987: 479-656; Schroer 1987: 21-45; Schroer 1994; Keel 1998: 16-57.

Aufschlussreicher sind vereinzelte Inschriften aus Palästina/Israel selbst (9./8. Jh.v.Chr.), die die Nähe der Aschera zur JHWH-Verehrung in Form von Segnungen bezeugen, dabei aber viele Fragen offenlassen.<sup>3</sup>

Sehr viel informativer ist die Ikonographie, anhand derer sich das Image von Göttinnen in Palästina/Israel seit dem Neolithikum nachzeichnen und auch in seinen Besonderheiten gegenüber den Nachbarkulturen erfassen lässt.<sup>4</sup> Im Verbund mit archäologischen Befunden ergibt sich folgendes Gesamtbild: Seit dem Neolithikum ist eine kontinuierliche Motivtradition von Frauen- und Göttinnenbildern in Palästina/Israel erkennbar.

Während am Anfang sitzende, üppige Frauengestalten dominieren, sind ab dem 4. Jahrtausend vornehmlich stehende, jugendliche Figürchen anzutreffen. Im 3. Jahrtausend ist ein spezielles Interesse Palästinas/Israels an erotischen Frauen- oder Göttinnenbildern, die beispielsweise ihre Brüste präsentieren, auszumachen. Erst in der Mittelbronzezeit IIB (1750-1550 v.Chr.), die in Palästina/Israel als Wiege der kanaanäischen Kultur konstitutiv wird für die späteren Epochen, gewinnt das Image der Göttinnen an Konturen. Von zentraler Bedeutung ist eine Erd- und Vegetationsgöttin, die für das Gedeihen von Pflanzen und Tieren zuständig ist und dem Wettergott der Region als Partnerin zugeordnet wird. Zahlreiche Stempelsiegel bezeugen die Bedeutung dieser Göttin für die Bevölkerung einer agrarischen Gesellschaft.

In der Spätbronze- und Eisenzeit verschieben sich einige Dinge. Einerseits sind die Göttinnenbilder der städtischen Oberschicht während der ägyptischen Besatzung deutlich ägyptisierend und vor allem militarisiert, z.B. wird die kanaanäisch-ägyptische Qudschu auch auf dem Kriegssross dargestellt oder Anat/Astarte als reitende Göttin. Andererseits bleibt die ursprüngliche Verbindung von Göttin und Pflanzen, Tieren und erotischem Appeal (Brüstepräsentieren) bis in die Eisenzeit erhalten, wenn auch öfter in Form von Substitutionen an Stelle der vollgestaltigen Abbildung der nackten Göttin mit ihren Attributen. Hinzu kommen ab der Perserzeit Muttergöttinnen, bzw. sitzende schwangere Frauen und Frauen mit Kindern, die zuvor nur vereinzelt auftreten.

Auf dem Hintergrund der Ikonographie fügen sich die polemischen biblischen Notizen in ihren ursprünglichen Rahmen, das Wissen um eine verbreitete Göttinnenverehrung im Land.

---

<sup>3</sup> Zu den Inschriften von Kuntillet Aḡrud und Chirbet el-Qôm im Süden Palästinas gibt es eine fast uferlose Forschungsdiskussion, die in allen im Vorangehenden und im Folgenden erwähnten Publikationen ausführlich rezipiert wird.

<sup>4</sup> Vgl. zum Folgenden bes. Schroer 1987a; 1989; Keel & Uehlinger 2001; Keel & Schroer 2004; Schroer & Keel 2005.

Ja, auf jedem hohen Hügel und unter jedem grünen Baum liegst du als Dirne. (Jer 2,20)

Sie (Israel) ging auf jeden hohen Berg und unter jeden grünen Baum und hurte da. (Jer 3,6)

Ja, ihr werdet euch schämen wegen der großen Bäume, an denen ihr Lust habt, und erröten wegen der Gärten, die euch gefallen. (Jes 1,29)

[...] die ihr in Glut geratet für die großen Bäume unter jedem grünen Baum [...] (Jes 57,5)

Als ich sie in das Land brachte, das ich ihnen zugeschworen hatte mit erhobener Hand, da schlachteten sie, wo immer sie einen hohen Hügel und einen dichtbelaubten Baum sahen, daselbst ihre Opfer und brachten dort ihre widerlichen Gaben dar, legten dort ihre lieblich duftenden Spenden nieder und gossen dort ihre Trankopfer aus. (Ez 20,28)

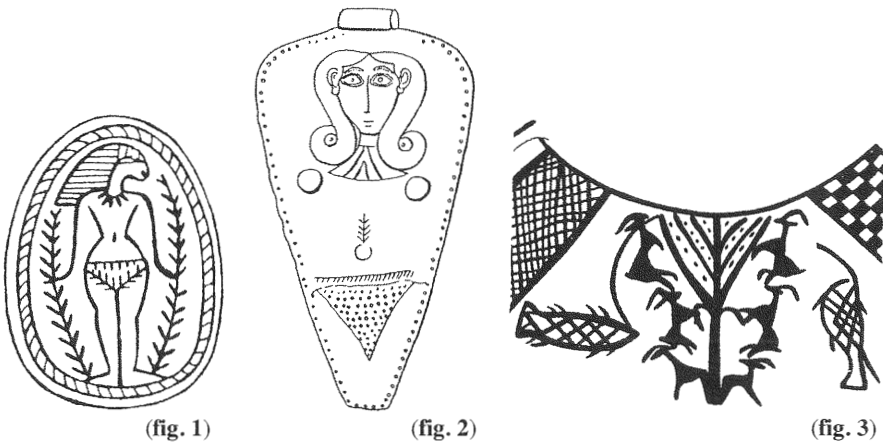
Sie (die Israeliten) errichteten sich Masseben und Ascheren auf jedem hohen Hügel und unter jedem grünen Baum, opferten dort wie die Völker, die der Herr vor ihnen weggeführt und taten schlimme Dinge, durch die sie den Herrn erzürnten. (2Kön 17,10f)

Dass die Propheten und besonders die Deuteronomisten derart heftig gegen die Ascheren und gegen das Treiben unter mächtigen, grünen Bäumen auf den Höhen angehen<sup>5</sup> und diese Praktiken als die größte Infragestellung des Gottes Israels, JHWH, und als Gefährdung des Landes sehen, lässt sich mit Hilfe der Ikonographie besser verstehen. Offenbar trafen die einheimische kanaänäische Religion und die jüngere, von einflussreichen Gruppen verfochtene JHWH-Verehrung hart aufeinander.

Es ging nach der Zerstörung des Landes, der Hauptstadt und des zentralen Heiligtums in Jerusalem auch um die Frage, wie das alles hätte verhindert werden können und welches Fehlverhalten zum Untergang führte, den JHWH nach den Deuteronomisten selbst beschloss.<sup>6</sup> Was in den Bildern positiv erscheint, besonders die Verbindung von Erotik, Gedeihen der Vegetation und Göttin (**fig. 1-3**), ist in alttestamentlichen Texten immer negativ, als Hurerei und Abfall vom richtigen Glauben, dargestellt oder einfach verschwiegen worden.

<sup>5</sup> Hos 4,13ff; Jer 2,20; 3,6; Jes 1,29; 57,5; Ez 6,13; 20,28; Dtn 12,2; 1Kön 14,23; 2Kön 16,4; 17,10.

<sup>6</sup> Vgl. die Auseinandersetzung Jeremias mit VerehrerInnen der Himmelskönigin in Jer 44.



- fig. 1** Erotische 'Zweig Göttin' mit zweigartig gezeichneter Scham auf einem Skarabäus aus Geser (16. Jh.v.Chr.). Die Zeit zwischen 1750-1550 v.Chr. ist für die kulturellen Entwicklungen in Palästina/Israel formativ. Zum entstehenden Bildrepertoire gehört eine nackte, erotische Göttin, die zwischen Zweigen steht oder Zweige hält. Auf diesem Stück ist auch ihre Scham zweigartig gezeichnet. [Giv'eon 1985: 114f No 16; Zeichnung nach Keel 1986: Abb. 135,1]
- fig. 2** Göttin auf einem Goldanhänger vom Tell el-Ağğul (16. Jh.v.Chr.). Die Verbindung von Zweig und Schamdreieck zeigt, dass man in den Kräften der Vegetation und in der weiblichen Erotik etwas Gemeinsames erkannte. Die kanaanaäische Erd- und Pflanzengöttin war in erster Linie eine erotische Erscheinung, ihr Sex-Appeal garantierte die Fruchtbarkeit des Landes. [Mackay & Murray 1952: Pl. 6,12; Zeichnung nach Keel 1986: 165 Abb. 97a]
- fig. 3** Ziegen am heiligen Baum auf einer Keramikmalerei vom Tell el-Fār'a Süd (14./13. Jh.v.Chr.). Das Motiv steht in der Spätbronzezeit als Substitution für das Bild der vollgestaltigen Göttin oder die ziegenfütternde Herrin der Tiere. Fische unterstreichen, dass dieser Baum Leben gewährt. Auffällig, aber nicht singulär, ist die Punktierung des stilisierten Baumes. Sie stellt die Assoziation zum Schamdreieck der Göttin her. [Zeichnung nach Keel <sup>5</sup>1996: Abb. 181]

Die Bilder der Mittelbronzezeit IIB zeigen uns gewissermaßen die helle Kontrastfolie der düsteren alttestamentlichen Kritik. Von den eisenzeitlichen, zu Tausenden in Juda gefundenen sog. Säulenfigürchen (*pillar figurines*), die ihre großen Brüste präsentieren (**fig. 4**), erfahren wir wiederum aus biblischen Texten überhaupt nichts. Zwar lassen auch die Bilder eine Fülle von Fragen offen. Wir wissen oft wenig darüber, wer sie für wen zu welchem Zweck hergestellt hat, und was beispielsweise die Menschen, die ein Säulenfigürchen in ihrem Haus bewahrten, von seiner Präsenz erwarteten, welche größere Bedeutung es für sie hatte (vgl. Keel & Schroer 2004: bes. 8-25). Doch sind die Bilder, besonders Siegel und Terrakotten, in jedem Fall unmittelbare Zeugnisse der Frömmigkeit großer Bevölkerungsgruppen als die biblischen Texte, die in einem komplexen Selektions-

und Wertungsprozess stark gesteuerte Blicke auf Ausschnitte religiöser Wirklichkeit lenken.<sup>7</sup>



**fig. 4** Säulenfigürchen aus Jerusalem (8. Jh.v.Chr.). Die in großer Zahl in Juda gefundenen Terrakotten dieses Typs zeigen eine Frau mit üppigen Brüsten, die sie hält oder präsentiert. Volle Brüste sind zwar als Segensmetapher in den biblischen Texten durchaus anzutreffen, doch erwähnt das Erste (Alte) Testament die Terrakottafigürchen mit keinem Wort. [Avigad 1970: Pl. 30B; Zeichnung nach Winter 1987: Abb. 33]

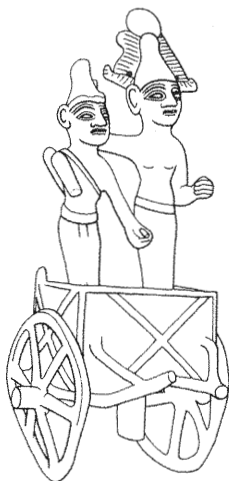
## II. Biblische Texte informieren, wo die Bilder ausblenden: Frauen und Mobilität

Mobilität ist ein Wert, heute einer der größten Werte der hochindustrialisierten und -technisierten Welt. An der globalen Mobilität teilzuhaben, ist das Streben aller, auch wenn es sich nur ein kleinerer Teil der Erdbevölkerung leisten kann, jederzeit mit dem Auto oder dem Flugzeug an jeden beliebigen Ort zu reisen. Die Hierarchie der 'Transportmittel' vom Esel, Pferd, Kamel und ersten Fahrzeugen wie Wagen und Booten über Bahn, Bus, Schiff und Auto bis hin zum Flugzeug ist auch eine Status- und Genderhierarchie der Mobilen. Wer kann es sich leisten, mit welchen Mitteln mobil zu sein? Sogar in einem Land wie der Schweiz mit einem

<sup>7</sup> Die verschiedenen Trägerkreise der religiösen Formen werden bislang in der Bibelwissenschaft noch zu wenig berücksichtigt. Während es sich bei den sog. Deuteronomisten um spezialisierte Schreiber- und Theologenkreise handelt, waren offensichtlich erheblich breitere Gesellschaftsschichten Träger von religiösen Formen, die sich mit den Säulenfigürchen des numinosen Segens versicherten. Die ausschließliche Berücksichtigung nur einer medialen Form von antiker Religion muss ein falsches Bild ergeben.

besonders breit abgestützten öffentlichen Verkehr fällt der hohe Anteil an Frauen und Kindern sowie sozial Schwachen in den öffentlichen Verkehrsmitteln auf. Mobilität basiert auf Tierkraft und/oder technischen Errungenschaften. Die Triebfeder neuer Erfindungen waren schon in der Antike in manchen Fällen die Bedürfnisse des Militärs oder des Handels. Die Nutznießung wurde nach und nach breiteren Kreisen möglich, aber Mobilität blieb Statussache.

Es erstaunt auf diesem Hintergrund nicht, dass in der Kunst Ägyptens und Vorderasiens vornehmlich Götter, seltener Göttinnen (**fig. 5**), häufig Könige, Prinzen oder ihre Adjutanten, in der ägyptischen Amarna-Zeit auch einmal die Königin,<sup>8</sup> im Wagen dargestellt werden. Neuassyrische Reliefs zeigen, wie die Bevölkerung eroberter Städte u.a. in offenen Wagen deportiert wird.<sup>9</sup>



**fig. 5** Bronzefigurengruppe, wahrscheinlich von der phönizisch-syrischen Küste (14./13. Jh.v.Chr.). Der Wagen wurde zwischen dem 8.-4. Jh.v.Chr. bereits ersetzt. Die größere Figur dürfte eine Göttin (Anat?) darstellen, die kleinere einen König als Wagenlenker, der im Schutz der Göttin in den Krieg zieht oder sich als Sieger feiern lässt. [Negni 1976: No 22; Zeichnung nach Winter 1987: Abb. 212]

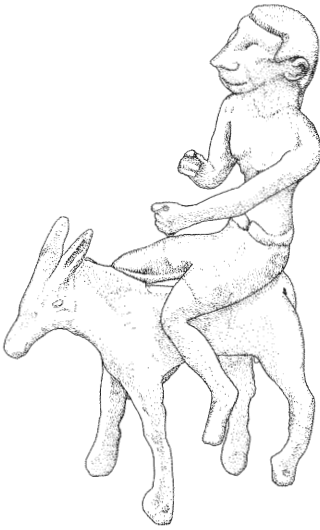
In Palästina/Israel ist der Esel das älteste und einfachste Transportmittel für Personen und Güter. Seit dem 3. Jahrtausend werden nicht nur Lastesel, sondern auch Eselreiter dargestellt (**fig. 6-7**).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Nofretete begleitet Echnaton auf der Fahrt zum Tempel, mal im selben, mal im eigenen Wagen (vgl. beispielsweise Davies 1903: Pl. X und X A).

<sup>9</sup> Vgl. den Beitrag von Irène Schwyn in diesem Band.

<sup>10</sup> Vgl. den frühbronzezeitlichen Lastesel und Eselreiter bei Schroer & Keel 2005: Nos 97f. Vgl. zu den Eseldarstellungen der Mittelbronzezeit Keel 1995: 201f § 553.





(fig. 6)



(fig. 7)

- fig. 6** Bronzeplastik eines Reiters auf dem Esel aus Syrien (2000-1900 v.Chr.). [Treasures of the Bible Lands 1987: No 101; Zeichnung: Ulrike Zurkinden-Kolberg]
- fig. 7** Skarabäus in Berlin (1750-1550 v.Chr.). Der Nomadenfürst auf dem Esel wird von einem Eseltreiber begleitet. [Zeichnung nach Keel 1995: Abb. 380]

Das Reiten auf dem Esel war in Palästina/Israel eine den Noblen vorbehaltene, angesehene Art zu reisen. In Ägypten hat man den Esel hingegen nur als Lasttier, nicht so sehr als Reittier geschätzt. Die Eselreiter sind immer männlich, auch auf den berühmten Sinaistelen, die ganz offensichtlich keinen Ägypter, sondern einen einheimischen Lokalfürsten in Begleitung eines Treibers darstellen (fig. 8).<sup>11</sup>



- fig. 8** Stele aus Serabit el-Chadim aus der Zeit Amenemhets III. (1853-1806 v.Chr.). [Gardiner & Peet 1952-55: Pl. 85 No 405]

<sup>11</sup> Insgesamt wurden vier dieser Stelen gefunden (Gardiner & Peet 1952: Pl. 37.39.44.85).

Ab der Spätbronzezeit findet man sie in der Ikonographie Palästinas/Israels dann nicht mehr. An die Stelle des Esels tritt das Pferd oder Kriegspferd. Auf ihm können ausnahmsweise Göttinnen stehen oder reiten.<sup>12</sup> Über die Mobilität der einfachen Bevölkerung und die Gewohnheit von Frauen oder Männern, im Alltag auf Eseln zu reiten, erfahren wir durch die Bilder praktisch gar nichts. Die biblischen Texte hingegen bezeugen, dass der Esel auch im 1. Jahrtausend noch das beliebteste Reittier war. Sogar König David ritt noch auf dem Esel (2Sam 16,2), erst seine Söhne begannen mit dem Import von Pferden und Wagen (2Sam 15,1; 1Kön 1,5). Salomo begann nach biblischer Überlieferung mit der teuren Pferdehaltung und -zucht am Hof (1Kön 5,6).<sup>13</sup> Reichere Leute konnten, nachdem um 1000 v.Chr. das Dromedar in großem Stil domestiziert worden war, auch auf dem gesattelten Kamel größere Reisen unternehmen. Dabei ritten auch die Frauen, so Rebekka und ihre Mägde in Gen 24,61.64.<sup>14</sup>

Esel waren genügsame und für die Feldarbeit unverzichtbare Helfer. Mehrere Esel zu besitzen und sich einen Reitesel zu leisten, war sicher für viele Leute nicht erschwinglich (vgl. dagegen die Beschreibung der königlichen Hofhaltung in 1Sam 8,16). Nur die Wohlhabenden ritten auf Eseln (Abraham in Gen 22,3; Bileam in Num 22,22-33; Ri 5,10). Interessanterweise ritten auch die gut situierten Frauen.<sup>15</sup> Erzählungen, in denen Frauen auf Eseln reiten, zeigen, dass sie ihre Handlungsfreiräume durch den raschen Ritt auf dem Esel ausdehnen konnten und dass es völlig selbstverständlich war, dass reiche Frauen über die Esel in ihrem Haushalt zu diesem Zweck verfügen konnten. Sie benutzen den Esel, um rasch von ihrem Haus zu einem abgelegenen Ort zu gelangen.

In allen Fällen handelt es sich um Frauen der wohlhabenderen Sippen. Achsa, die Tochter Kalebs, verlangt von ihrem Vater Wasserquellen als Mitgift (Jos 15,18; Ri 1,12-15), während sie auf dem Esel sitzt. Abigajil reitet auf dem Esel David entgegen, um seinen Rachefeldzug gegen ihr Haus gerade noch rechtzeitig zu stoppen (1Sam 25). Die Frau von Schunem reitet in höchster Not zum Propheten Elischa, um ihren Sohn dem Tod zu entreißen (2Kön 4). In all diesen Texten verbindet sich das Reiten der

<sup>12</sup> Vgl. als Beispiele Keel & Uehlinger 2001: Abb. 71f.110.

<sup>13</sup> Das Pferd hat in der Literatur des alten Israel fast durchwegs ein schlechtes Image, weil es ein Luxusgut war und symbolisch mit dem imperialen Gehabe und der Militärmacht der großen Nachbarreiche verbunden war (vgl. dazu Schroer 1987: bes. 292f).

<sup>14</sup> Das Kamel als Ausdruck besonderen Reichtums wird in den Erzelternerzählungen in eine Frühzeit Israels zurückprojiziert, in der es historisch noch keine Kameldomestikation gab.

<sup>15</sup> Unsicherheiten bietet die Erzählung vom Leviten und seiner Nebenfrau in Ri 19. Da er nebst Frau und Knecht ein Paar gesattelte Esel bei sich hat, ist zu vermuten, dass auf weiteren Reisen – vielleicht abwechselnd – Männer, Frauen und Kinder auf den Eseln ritten.

Frauen narrativ mit der Demonstration ihrer Überlegenheit über Männer. Mobilität ist Statussache, sie basiert auf Status und festigt Status.

Dass die Texte, anders als die Bilder, die Mobilität von angesehenen Frauen als etwas ganz Normales erwähnen, hängt mit der Funktion der Erzählungen zusammen. Die Geschichten von Achsa, Abigajil und der Frau von Schunem sind in narrative Kontexte eingebettet, die die Klugheit der Frauen hervorheben und sie als aktive Figuren in der Geschichte Gottes mit Israel zeichnen wollen. Das Reiten auf dem Esel ist ein geeignetes erzählerisches Mittel, um ihre Souveränität zu unterstreichen. Die Bilder aus Palästina/Israel sind an dieser Art von Imageaufbau hingegen komplett desinteressiert, sie widmen sich nur männlichen Eselreitern, die bestimmte Formen öffentlicher Macht repräsentieren.

Eine weitere Möglichkeit ist zu erwägen: Ist das Reiten von Frauen auf Eseln womöglich in der erzählten Zeit erst vorstellbar geworden, als in der Erzählzeit der Status eines Mannes längst an Pferde und Kamele gebunden war? Das Muster (er fährt den Mercedes, sie den kleinen Fiat) wäre uns vertraut. Doch spricht in diesem Fall dagegen, dass die vor- und frühstaatliche Zeit in den alttestamentlichen Erzählungen durchaus renommierte männliche Eselreiter wie Abraham und Bileam kennt.

### III. Biblische Texte und Bilder konvergieren: die Klage der Frauen bei kollektiven Katastrophen

Die Totenklage ist ein Element der gemeinschaftlichen Bräuche, die sich um Tod und Bestattung eines Menschen gruppieren. Sie steht neben anderen Totenbräuchen wie z.B. Selbstminderungsriten oder Stärkungs- und Trostritualen. Kummer und Traurigkeit sind zwar individuelle und mehr oder weniger biologisch verwurzelte Affekte, der Umgang mit ihnen ist aber durch gesellschaftliche Konventionen geregelt, die bisweilen mit der sie auslösenden Emotion nur noch bedingt zu tun haben. Die Totenklage war in der Antike stark ritualisiert, sie ist es bis ins letzte Jahrhundert im Mittelmeerraum geblieben und ist es bei den muslimischen AraberInnen bis heute.<sup>16</sup>

Die Ikonographie bezeugt für die ägyptische, vorderorientalische und griechische Antike, dass Totenklage in hohem Maß, wenn auch nicht ausschließlich, als Frauensache angesehen war, und zwar sowohl der weiblichen Familienangehörigen als auch professioneller Klagefrauen.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Zu den Bestattungsbräuchen Israels und seiner Umwelt vgl. schon Jahnöw 1923; Quell 1925; Wächter 1967.

<sup>17</sup> Vgl. zur ägyptischen Ikonographie der Klagefrauen Werbrouck 1938. Einen hervorragenden Überblick über die griechische Ikonographie der Trauer gibt Huber 2001; vgl. auch Killet 1996: 8-44; van Wees 1998.

Während männliche Familienangehörige ebenfalls Trauer zeigen und in Ägypten wie Griechenland beim Bestattungszug präsent waren, gibt es kein männliches Pendant zu den Klagefrauen. Die Bildkunst setzt rein quantitativ vor die expressive Trauer ein weibliches Vorzeichen. Typische Gesten sind das Vornüberfallen, das Haareraufen, die über dem Kopf zusammengeschlagenen Hände, das Bewerfen mit Staub, die Entblößung und das Aufkratzen von Wangen und Brüsten. Der Kontext, in welchem Klagende dargestellt werden, ist überwiegend der des Todes eines Individuums. Die Bildzeugnisse von Klagefrauen aus Palästina/Israel bzw. der Levante sind nicht zahlreich und stammen alle aus der ausgehenden Spätbronze- bzw. frühen Eisenzeit. Sie bezeugen ägyptische wie ägäische Einflüsse (Nachweise bei Schroer 2002).

Die biblischen Texte zeichnen bezüglich der Klage ein buntes, aber im Blick auf normale familiäre Trauerfälle nicht lückenloses Bild. Lautes, ritualisiertes Klagen stand bei beiden Geschlechtern in hohem Ansehen und war hochgradig öffentlich. Deutlich greifbar ist auch die politische Dimension der Totenklage. David geht ostentativ an die Beerdigung Abners (2Sam 3,31-39), um zu zeigen, dass er unschuldig an dessen Ermordung ist. Wie politisch auch die Totenklage von Frauen werden konnte, zeigt eindrücklich die Geschichte der Rizpa in 2Sam 20,10-14. Diese Frau hält wochenlang Totenwache bei den unbestatteten Leichen ihrer Söhne, die Opfer eines politischen Mordes wurden. Sie erreicht damit, dass der Mörder, kein geringerer als König David, eine anständige Bestattung anordnet und so den Toten wie auch ihren Familiengehörigen wenigstens die menschliche Würde zurückgibt.

Auffällig häufig ist im Ersten (Alten) Testament von der der Totenklage ähnlichen oder von ihr her übertragenen Klage über kollektive Katastrophen die Rede. Im Kontext geht es um den Vernichtungsschlag, der Israel, Juda, Jerusalem oder Rabbat Ammon droht. Für viele bedeutet er den Tod, für die Überlebenden Deportation. Zur Klage bei Katastrophen werden alle aufgeboten:

Darum spricht JHWH, der Gott der Heerscharen, also: Auf allen Plätzen erschallt die Totenklage, auf allen Gassen schreit man: Weh, weh! Den Landmann ruft man zur Trauer, die der Klage kundig sind, zur Totenklage. Auch in allen Weinbergen erschallt die Totenklage, wenn ich durch euch hindurchschreite, spricht JHWH. (Am 5,16f)

Besonders häufig aber ergeht der Aufruf zur Klage an Frauen oder kollektive weibliche Größen wie die Töchter Jerusalems (vgl. Jer 6,26; Kgl 1; Ez 32,16) oder die Töchter Rabbas, d.h. die Ammoniterinnen:

Ihr sorglosen Frauen, auf, hört meine Stimme! Vertrauensselige Töchter, vernehmt meine Rede! [...] Erzittert, ihr Sorglosen. Erbebt,

Vertrauensselige! Zieht euch aus und entblößt euch und umgürtet die Lenden. Schlagt euch auf die Brust und klagt [...] (Jes 32,9-12)

Schreit, ihr Töchter Rabbas, gürtet das Trauergewand um, haltet Totenklage und ritzt euch wund. Denn Milkom muss in die Verbannung [...] (Jer 49,3)

Ein wichtiger Hinweis auf die Existenz von professionellen Klagefrauen findet sich in Jer 9,17-21:

So spricht JHWH Zebaot: Ruft die Klagefrauen, sie sollen kommen. Nach den weisen Frauen schickt, dass sie wehklagen. Sie sollen eilen und über uns anheben das Trauerlied, dass unsere Augen von Tränen fließen, unsere Wimpern von Wasserströmen. Horch! Von Zion her hört man Klage: Wie sind wir verwüstet, wie sind wir mit Schmach bedeckt! Denn wir müssen das Land verlassen, unsere Wohnstätten sind zerstört! So hört denn, ihr Frauen, das Wort JHWHs, euer Ohr vernehme das Wort seines Mundes. Lehrt eure Töchter die Klage, eine jede die andere den Trauergesang: Der Tod ist uns durchs Fenster gestiegen, ist eingedrungen in unsere Paläste. Er schlägt das spielende Kind auf der Gasse und den jungen Mann auf dem Markt, und es liegen die Leichen der Menschen wie Mist auf dem Feld, wie Halmbüschel hinter dem Schnitter, die keiner sammelt.

Die hier erwähnten Frauen verfügten über ein Know-How, das nicht alle hatten, weshalb sie als "weise" galten. Deutlich wird, dass die Frauen in Jer 9, wo es sozusagen um den größten vorstellbaren Trauerfall geht, im Auftrag der Öffentlichkeit und als Repräsentantinnen der Öffentlichkeit klagen. Ihre Funktion ist katalysatorisch, sie sollen zum Weinen animieren. Sie lamentieren laut und als Sprecherinnen des Kollektivs: "*Wir* sind verwüstet!"

Neben der familiären Totenklage ist also die Klage über die bevorstehende Kapitulation und den Untergang von Städten vorrangig Frauensache. Diesen Akzent setzen außer den biblischen Texten auch neuassyrische Darstellungen. Während ägyptische Reliefs mit Darstellungen der Eroberung syrisch-palästinischer Stadtstaaten die ganze Bevölkerung flehend und klagend auf der Stadtmauer erscheinen lassen (vgl. Keel 1975), zeigen assyrische Reliefs vornehmlich Frauen im typischen Klagegestus auf den Zinnen der Stadt oder (zeitlich nachfolgend zu denken) bei Deportationen. Reliefs aus der Zeit Assurnasirpals II. (883-859a) in Nimrud kennen beide Varianten. Frauen klagen auf den Zinnen einer Stadt, während die Männer die Stadt noch vergeblich gegen die assyrischen Soldaten zu verteidigen versuchen (pl. 8,1). Oder die Frauen der besiegten Stadt werden bereits von Soldaten abgeführt, wobei sie die Hand klagend zum Kopf erheben. Auch

die entblößte Brust ist Zeichen größter Verzweiflung (**pl. 8,2**). Männer erscheinen auf den Stadtmauern im Kampf, ob als Sieger oder Verlierer.

Wehrtüchtige Frauen kommen praktisch nicht vor,<sup>18</sup> obwohl sie wahrscheinlich häufig in der Verteidigung eingesetzt wurden und beispielsweise Steine auf die Angreifer hinunter warfen. Das biblische Richterbuch erzählt, dass Abimelech durch eine solche Steinwerferin um sein Leben kam (Ri 9,50-57) und verbucht diese Todesart als große Schande für einen Krieger.

Frauen stehen auf der manchmal schon brennenden Stadtmauer (**pl. 9,1**),<sup>19</sup> klagen, kommentieren offenbar auch Ereignisse, indem sie miteinander reden oder sich zurufen. Sie klagen auch, wenn sie von den Siegern weggeführt werden, während die besiegten Männer kommentarlos in Reih und Glied marschieren (**pl. 9,2**).<sup>20</sup> Frauen proklamieren auf diesen Bildern die Befindlichkeit des Kollektivs, ihre Gesten drücken aus, was alle betrifft, wie es allen ergeht. Es gibt dementsprechend nicht nur klagende Frauen. Gelegentlich scheinen Frauen auf den Mauern der Stadt auch den Siegern zuzujubeln.<sup>21</sup>

Die neuassyrische Kunst stellt die überlegene Macht der assyrischen Streitkräfte über aufbegehrende oder Widerstand leistende Städte und Völker dar, sie verewigt den Triumph Assurs. Wenn in diesem Kontext das Klagen der Frauen gezeigt wird, so wird damit die vollständige Kapitulation und Hoffnungslosigkeit der Besiegten festgehalten: Die Männer wehrlos, die Frauen, *ihre* Frauen klagend – ein Bild der totalen Entehrung, der Vernichtung. Das Bild der klagenden Frau auf den Stadtmauern ist ein Drohbild. In den alttestamentlichen Texten wird die Klagefrau interessanterweise ebenfalls als Drohbild funktionalisiert, aber hier ist es meistens der Gott Israels selbst, der seinem eigenen Volk die Vernichtung in Aussicht stellt. Das Bild, das die assyrischen Sieger als Zeichen der Unterwerfung von Städten propagierten, bekommt einen neuen Kontext. Nicht die imperialistische Großmacht Assur, sondern JHWH kündigt sein Handeln mit dem Bild von den klagenden Frauen an. Dabei übernehmen männliche

<sup>18</sup> Die einzige mir bekannte Ausnahme ist ein Relief aus dem Palast Assurbanipals in Ninive (645 v.Chr.), das die Attacke der Assyrer gegen das elamitische Hamanu (London, BM 124931-2) darstellt, wobei eine Frau einen großen Stein bereithält, um ihn von der Mauer zu werfen (Barnett 1976: Pl. 17).

<sup>19</sup> Vgl. eventuell auch die Frauen auf den Zinnen bei der Vertreibung der Einwohner einer südbabylonischen Stadt (King 1915: Pl. 63; vgl. Pl. 79). Vergleichbare Szenen bei Paterson 1915: Pl. 40f; Orthmann 1975: Abb. 214.

<sup>20</sup> Vgl. ähnliche Szenen bei der Eroberung syrischer Städte bei King 1915: Pl. 75f.

<sup>21</sup> Vgl. ein Elfenbein aus Nimrud (Mallowan & Davies 1970: 18 Pl. 5,6). Die mit Handtrommeln und Freudengeschrei die siegreich heimkehrenden Krieger begrüßenden Frauen kommen auch in biblischen Texten häufig vor (Ex 15,19-21; Ri 5; 11,34; 1Sam 18,7; vgl. dazu Schottroff & Schroer & Wacker 1995: 153).

Propheten wie Jeremia die weibliche Klage und zitieren darin wiederum die (weiblichen) Stimmen Jerusalems.<sup>22</sup>

Dass Trauer und Totenklage den Frauen in Palästina/Israel wie auch in anderen antiken Kulturen zugeordnet wurden, ist wegen der weitgehenden Übereinstimmungen von verschiedenen Text- und Bildgattungen kaum zu bezweifeln. Es bleibt aber zu fragen, wie das Genderzeichen der Klage in den genannten prophetischen Texten und auf den Reliefs funktionalisiert wird. Es werden Ängste geschürt: das Auftreten der Klagefrauen soll Schrecken verbreiten bzw. ist es ein Schreckenszeichen. Texte und Bilder geben den Klagenden Gewicht und ein hohes Ansehen. Sie stehen in der Öffentlichkeit, auf der Stadtmauer und gelten als "weise".

Aber während der Bildspender Aspekte von Frauenmacht und -ansehen symbolisiert, ist der Bildempfänger, die bezeichnete Sache eindeutig negativ: die bevorstehende Niederlage, die Vernichtung, die verlorene Ehre. Ist es möglich, dass das Image der Klagefrauen durch den Kontext der politischen Drohbotschaft in Mitleidenschaft gezogen wurde und an positiver Bedeutung einbüßte? Dann wäre die Funktionalisierung als Bild drohender Gefahr vielleicht als androzentrischer Reflex auf die eigentliche Macht der Klagefrauen zu interpretieren. Sie weckten tatsächlich Ängste, weil sie Zugang zu Bereichen von Leben und Tod hatten, die Männern verschlossen waren. Geburt und Tod waren zumindest im alten Israel, wahrscheinlich im ganzen Alten Orient, Domänen der Frauen. In diesen Domänen spielte sich Wesentliches der antiken Religiösität und ihres Ausdrucks in Ritualen ab, auch wenn sie im Zusammenhang der Verehrung von Gottheiten und bestimmter Tempelkulte keine Erwähnung fand und daher für uns heute schwer greifbar ist.

#### IV. Fazit

Drei Beispiele sollten die sehr verschiedenen Berührungspunkte und Verhältnisse zwischen biblischen Texten und Bildern im Blick auf gender-spezifische Fragestellungen beleuchten. Die biblischen Texte dürften sich nicht grundlegend von anderen altorientalischen Literaturen unterscheiden, die ihre eigenen Gattungen und ihre eigenen, zumeist engen Blickwinkel auf die Lebenswelten von Frauen, Männern und Kinder kennen. Drei mögliche Arten des Bezugs zwischen Text und Bild wurden sichtbar:

<sup>22</sup> Das hat auch zur Folge, dass in einigen Textpassagen die verschiedenen Ich-Stimmen (Prophet, Stadt als Klagefrau) zu einer Stimme oder zu einem Stimmengewirr verschmelzen (z.B. Jer 4,19-21; 10,19-20). Vgl. dazu Maier 1998.

1. Die Ideologien der (biblischen) Texte werden durch die (anderen) Ideologien der Bilder einerseits aufgebrochen und andererseits verständlicher. Was die Bilder positiv kennzeichnen, stellt exakt die Zielscheibe der Kritik der Texte dar, die die Sichtweise von literarisch gut dokumentierten einflussreichen Gruppen bezeugen, also einen vergleichsweise kleineren Ausschnitt der religiösen Vorstellungen der Bevölkerung des Landes treffen dürften. Bilder und Texte verfolgen zwar dasselbe Thema, aber mit ganz unterschiedlichen Bewertungen.
2. Bilder und Texte können vollständig verschiedene Vergangenheitsbilder evozieren, weil sie verschiedene Themen verfolgen. Mobilität, eingegrenzt auf das Reiten mit dem Esel, wird in der Ikonographie nur als Attribut männlichen Status' thematisiert, während die biblischen Erzählungen den Status selbständiger und kluger Frauen hervorheben wollen, indem sie sie auf Eseln reiten lassen. Die Frage, wie es denn sozialgeschichtlich nun wohl tatsächlich gewesen ist, lässt sich durch den Vergleich von Bild- und Textbefund besser beantworten: Selbstverständlich ritten Frauen wohlhabender Familien in eigener Verantwortung auf Eseln, aber zur Ikone wurde das Bild der Eselreiterin nie, es erhielt keinen symbolischen Zusatzwert.
3. Biblische Texte können Bezug auf Ikonen der politischen Propaganda der Nachbarreiche nehmen. Das Beispiel der Totenklage hat gezeigt, wie stark die alttestamentliche Prophetie von den Bildern neuassyrischer Machtpropaganda geprägt ist und wie sie dennoch diese Bilder für ihre eigenen Zwecke neu funktionalisiert.<sup>23</sup>

Weder sind in diesem Beitrag alle denkbaren Fälle von Text-Bild-Bezügen durchgespielt worden, noch können die gewählten Beispiele dem Anspruch der Vollständigkeit von Belegen oder der Aufarbeitung aller Hintergründe standhalten. Ausdrücklich sei deshalb an dieser Stelle auf den hermeneutisch und methodisch grundlegenden Beitrag von Christoph Uehlinger über das Verhältnis von Bildquellen und Geschichte Israels verwiesen.<sup>24</sup> Dennoch mag deutlich geworden sein, dass die Wahrnehmung von Texten und Bildern als je eigenen Medien mit eigenen Charakteristika, Agenden und Zielsetzungen und das sorgfältige Korrelieren der Befunde enorm hilfreich ist für die Beantwortung genderspezifischer Fragestellungen und für die Rekonstruktion der vielfältigen Ebenen und Facetten von 'Geschichte'.

<sup>23</sup> Zu vergleichbaren Vorgängen zwischen neuassyrischer Bildpropaganda und biblischer Rezeption in prophetischen Texten vgl. schon Uehlinger 1987 und 1997.

<sup>24</sup> Uehlinger 2001 (der Beitrag ist nicht auf Genderfragen ausgerichtet, aber auf diese sehr weitgehend anwendbar). Vgl. auch Knauf 1991.



## BIBLIOGRAPHIE

- Avigad, Nahman, 1970, "Excavation in the Jewish Quarter of the Old City of Jerusalem (2nd Preliminary Report)": *Israel Exploration Journal* 20, 129-140.
- Barnett, Richard D., 1976, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 B.C.)*, London.
- Barnett, Richard D. & Lorenzini, Amleto, 1975, *Assyrische Skulpturen im British Museum, Recklinghausen*.
- Davies, Norman de Garis, 1903, *The Rock Tombs of El Amarna, Part I*, London.
- Frevel, Christian, 1995, *Aschera und der Ausschließlichkeitsanspruch YHWHs. Beiträge zu literarischen, religionsgeschichtlichen und ikonographischen Aspekten der Ascheradiskussion (Bonner Biblische Beiträge 94), 2 Bände*, Weinheim.
- Gardiner, Alan H. & Peet, T. Eric & al., 1952-55, *The Inscriptions of Sinai, Part I-II. Introduction and Plates*, London.
- Giveon, Raphale, 1985, *Egyptian Scarabs from Western Asia from the Collections of the British Museum (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica 3)*, Freiburg CH & Göttingen.
- Huber, Ingeborg, 2001, *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst (Peleus Studien zur Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns 10)*, Mannheim & Möhnesee.
- Jahnow, Hedwig, 1923, *Das hebräische Leichenlied (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 36)*, Berlin.
- Keel, Othmar, 1995, *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung (Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica 10)*, Freiburg CH & Göttingen.
- <sup>5</sup>1996, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen*, Göttingen.
- 1998, *Goddesses and Trees. New Moon and Yahweh. Two Natural Phenomena in Ancient Near Eastern Art and in the Hebrew Bible (Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series 261)*, Sheffield.
- Keel, Othmar & Schroer, Silvia, 2004, *Eva – Mutter alles Lebendigen. Frauen- und Göttinnenidole aus dem Alten Orient*, Freiburg CH.
- Keel, Othmar & Uehlinger, Christoph, <sup>5</sup>2001, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen (Quaestiones Disputatae 134)*, Freiburg i.Br.
- Killet, Heike, 1996, *Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit*, Berlin.
- King, Leonard William, 1915, *Bronze Reliefs from the Gates of Shalmaneser King of Assyria B.C. 860-825*, London.
- Knauf, Axel, 1991, "From History to Interpretation", in: Edelman, D.V. (ed.), *The Fabric of History. Text, Artifact and Israel's Past (Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series 127)*, Sheffield, 26-64.
- Mackay, Ernest J.H. & Murray, Margaret A., 1952, *Ancient Gaza V (British School of Archaeology in Egypt 65)*, London.
- Maier, Christl, 1998, "Die Klage der Tochter Zion. Ein Beitrag zur Weiblichkeits-metaphorik im Jeremiabuch": *Berliner Theologische Zeitschrift* 15, 176-189.

- Mallowan, Max & Davies, Leri Glyne, 1970, *Ivories in Assyrian Style. Commentary, Catalogue and Plates (Ivories from Nimrud Fasc. II)*, Aberdeen.
- Negbi, Ora, 1976, *Canaanite Gods in Metal. An Archaeological Study of Ancient Syro-Palestinian Figurines*, Tel Aviv.
- Paterson, Archibald, 1915, *Assyrian Sculptures – Palace of Sinacherib*, The Hague.
- Quell, Gottfried, 1925, *Die Auffassung des Todes in Israel*, Leipzig (Darmstadt 1965).
- Schottroff, Luise & Schroer, Silvia & Wacker, Marie-Theres, 1995, *Feministische Exegese. Forschungserträge zur Bibel aus der Perspektive von Frauen*, Darmstadt.
- Schroer, Silvia, 1987, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament (Orbis Biblicus et Orientalis 74)*, Freiburg CH & Göttingen.
- 1987a, “Die Zweiggöttin in Palästina/Israel. Von der Mittelbronze IIB-Zeit bis zu Jesus Sirach”, in: Küchler, M. & Uehlinger, C. (Hg.), *Jerusalem. Texte – Bilder – Steine (Novum Testamentum et Orbis Antiquus 6)*, FS Hildi und Othmar Keel-Leu, Freiburg CH & Göttingen, 201-225.
  - 1989, “Die Göttin auf den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel”, in: Keel, Othmar & al., *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel II (OBO 88)*, Freiburg CH & Göttingen, 89-207.
  - 1994, “Die Aschera. Kein abgeschlossenes Kapitel”: *Schlangenbrut* 44, 17-22.
  - 2002, “Häusliche und außerhäusliche religiöse Kompetenzen israelitischer Frauen – am Beispiel von Totenklage und Totenbefragung”: [www.lectio.unibe.ch/02\\_1/schroer.htm](http://www.lectio.unibe.ch/02_1/schroer.htm).
- Schroer, Silvia & Keel, Othmar, 2005, *Die Ikonographie Palästinas/Israels und der Alte Orient. Eine Religionsgeschichte in Bildern. Band 1: Vom ausgehenden Mesolithikum bis zur Frühbronzezeit*, Freiburg CH.
- Schüssler Fiorenza, Elisabeth, 1988, *Zu ihrem Gedächtnis. Eine feministisch-theologische Rekonstruktion der christlichen Ursprünge*, Mainz.
- Stears, Karen, 1995, “Dead Women’s Society. Constructing Female Gender in Classical Athenian Funerary Sculpture”, in: Spencer, N. (ed.), *Time, Tradition and Society in Greek Archaeology. Bridging the “Great Divide”*, London & New York, 109-131.
- 1998, “Death Becomes Her. Gender and Athenian Death Ritual”, in: Blundell, S. & Williamson, M. (ed.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London & New York, 113-127.
- Sweeney, Deborah, 2001, “Walking alone forever, following you. Gender and Mourners’ Laments from Ancient Egypt”: *NIN Journal of Gender Studies in Antiquity* 2, 27-48.
- Uehlinger, Christoph, 1987, “‘Zeichne eine Stadt ... und belagere sie!’ Bild und Wort in einer Zeichenhandlung Ezechiels gegen Jerusalem (Ez 4f)”, in: Küchler, M. & Uehlinger, C. (Hg.), *Jerusalem. Texte – Bilder – Steine (Novum Testamentum et Orbis Antiquus 6)*, FS Hildi und Othmar Keel-Leu, Freiburg CH & Göttingen, 111-200.
- 1997, “*Figurative Policy*, Propaganda und Prophetie”, in: Emerton, J.A. (ed.), *Congress Volume Cambridge 1995*, Leiden & al.
  - 2001, “Bildquellen und ‘Geschichte Israels’”, in: Hardmeier, C. (Hg.), *Steine – Bilder – Texte. Historische Evidenz außerbiblischer Quellen*, Leipzig, 25-79.

- Wacker, Marie-Theres & Zenger, Erich (Hg.), 1991, *Der eine Gott und die Göttin. Gottesvorstellungen des biblischen Israel im Horizont feministischer Theologie* (Quaestiones Disputatae 135), Freiburg i.Br.
- Wächter, Ludwig, 1967, *Der Tod im Alten Testament* (Arbeiten zur Theologie 11/8), Stuttgart 1967.
- Wagner-Hasel, Beate, 2000, "Die Reglementierung von Traueraufwand und die Tradierung des Nachruhms der Toten in Griechenland", in: Wagner-Hasel, B. & Späth, T. (Hg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis*, Stuttgart, 81-102.
- van Wees, Hans, 1998, "A Brief History of Tears. Gender Differentiation in Archaic Greece", in: Foxhall, L. & Salmon, J. (ed.), *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, London & New York, 10-53.
- Werbrouck, Marcelle, 1938, *Les Pleureuses dans l'Egypte Ancienne*, Bruxelles.
- Winter Urs, <sup>2</sup>1987, *Frau und Göttin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt* (Orbis Biblicus et Orientalis 53), Freiburg CH & Göttingen.

# On Nakedness, Nudity, and Gender in Egyptian and Mesopotamian Art\*

Julia M. Asher-Greve & Deborah Sweeney

The authors' analysis is based on the hypothesis that visual representation of the unclothed body in Egypt and Mesopotamia during the third and second millennium BCE derives from concepts of the human body and perceptual convention expressed through *form* of appearance. Comparing and contrasting visual and textual representations shows that nude and naked persons appear in various contexts ranging from practical and erotic to ritual and that differences as well as similarities exist between Egypt and Mesopotamia. In both cultures, clothing was considered 'normative', nakedness was situational, and nudity restricted to specific contexts and spheres.

## I. Introduction

*Die Nacktheit ist immer weit mehr als das "Eigentliche" der Kleiderlosigkeit.* (König 1990: 63)

*Le nu sert de concept de l'homme, il l'identifie dans son essence.* (Jullien 2000: 69)

A century ago nakedness was a widely discussed theme (Gerning 2002b). Walter A. Müller (1906) contributed the first study of nakedness in the ancient cultures of Egypt, Mesopotamia, and the eastern Mediterranean. Like many scholars at that time, Müller based his interpretations on the then predominant view: "Unter Nacktheit verstehen wir das Fehlen der Bekleidung, die *unsere*

---

\* Many thanks to Gay Robins for reading and commenting on a draft version of this article, to Barbara Lüscher and Stefan Wimmer for bibliographic help, and to Ogden Goelet for allowing us to read his highly useful article in press, and his other unpublished essays on this topic. This article owes many of its ideas to the works of Oliver König (1990) and François Jullien (2000).

*Sitte fordert*" (Müller 1906: 3; our emphasis). In recent discourse on the body, nakedness has again become a central theme in cultural studies.<sup>1</sup>

The notion of 'nakedness' stands in opposition to clothing, an opposition imbued with sociocultural meaning. Western theories postulated that clothing evolved from a need for bodily protection, a 'sense of shame' innate in human 'nature', the attitude that the 'clothed' body is the 'natural' state in civilized society and that less restrictive attitudes towards the naked body are a sign of pre-reflective or less advanced levels of civilization.<sup>2</sup> Müller lists the purposes of clothing as: protection, "Schmucktrieb" (instinct of adornment), and "Schamtrieb" (instinctive sense of shame), associated with sexuality (Müller 1906: 3-7).

In his study of the interrelation of nakedness with social norms and morals, Oliver König (1990) attributes to clothing the same functions as Müller did in 1906 but in a different order: for König, the decorative/symbolic function of nakedness is the most important, in part because the contrast between nakedness and clothing is fundamental to systems of differentiation such as aesthetics, morals, and functionalism. In his view, the functionality of nakedness exists only in the framework of prevailing aesthetic and moral categories. He argues that clothing becomes a measure for the sense of shame, a prescriptive and thus moral category, and that the function of shame sets the boundary of nakedness.<sup>3</sup> The German anthropologist Hans Peter Duerr concludes that the close interrelationship between shame and nakedness in both Western and non-Western cultures means that shame belongs to the essence of human nature (Duerr 1988-99 I: 335; cf. Jullien 2000: 57.59). Interrelation between nakedness and shame is observed across cultures,<sup>4</sup> including China, where the representation of naked human bodies was avoided (Jullien 2000).<sup>5</sup>

Shame and sexuality have remained the most discussed aspects of nakedness.<sup>6</sup> According to Jean-Claude Bologne (1991: 12), shame is often a result of sociological situations that evade historical analysis, but there is

<sup>1</sup> Within the context of this article only some of the recent seminal works on nakedness can be mentioned. For comprehensive treatment, cf. Duerr 1988-99 I; König 1990; Bologne 2001; Gernig (ed.) 2002c.

<sup>2</sup> König 1990: 43-45.49-52.169-173; Bologne 2001: 369-416; Duelke 2002; Köpping 2002: 143-147; Gernig 2002b: 80-85.

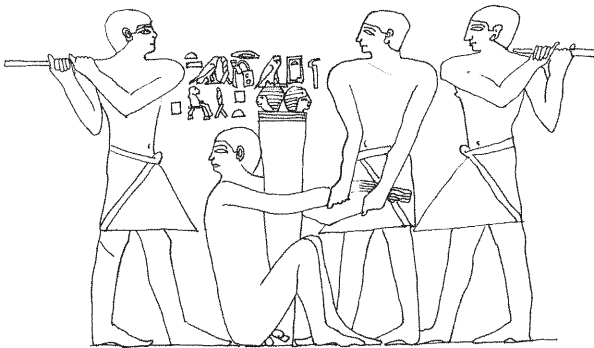
<sup>3</sup> König 1990, esp. chapter 2 ("Die Logik der Abgrenzung").

<sup>4</sup> Cf. Duerr 1988-1999. Duerr rejects Norbert Elias' theory (1939) of civilizational process and progress, arguing that historically societies always devised means to control desire and sexuality through restrictions; throughout his work Duerr quotes many examples of similarities between non-Western and Western attitudes concerning nakedness, shame, and related issues.

<sup>5</sup> Jullien 2000: 57.59; for an exception in erotic illustrations in Chinese manuals of the art of love, cf. Jullien 2000: 62-66.

<sup>6</sup> E.g. Duerr 1988-99 I; Perniola 1989; Bologne 2001; Gernig (ed.) 2002c.

some indication that some forms of shame are linked to social status.<sup>7</sup> It is not clear how far nakedness was associated with shame in ancient Egypt and Mesopotamia, as there are very few references to this issue. An interesting example appears in a literary text from the period of Roman rule in Egypt, the story of Setna Khaemuas and the Mummies (Simpson & al. 2003: 435-469). In this tale, Prince Setna steals a magical text from a tomb and is punished for his presumption by a hair-raising encounter with a fiendish seductress. Fortunately his misadventure turns out to be an evil dream, but Setna wakes to find himself lying naked in the road just as Pharaoh is driving by in his chariot. Setna wants to stand up before the king out of respect, but he is too ashamed to do so because he is naked. It is not clear, however, whether this incident also has connotations of sexual shame. Arguably, because this text is very late, contemporary attitudes to nudity and shame may also have been at work. However, it is certainly likely that nakedness could be linked to other forms of shame, when it was forced upon somebody else to humiliate them – for instance, stripping offenders naked for a beating (Beaux 1991: 53; Goelet 1993: 20) (**fig. E1**).



**fig. E1** Tomb relief from Saqqara [Duell 1938: pl. 37]

As nakedness also signifies humiliation and deprivation, the uncovered body could be a ‘shameful’ state. Feelings of shame, interrelating with other factors, are present in various forms in most cultures (Duerr 1988-99 I; Bologne 2001). However, the association of nakedness, sexuality, and

<sup>7</sup> König (1990: 30-31) argues that shame developed out of the decorative function of clothing, and that attitudes toward nakedness differ among social classes. Nakedness can be restricted, but is never totally absent; even medieval views were ambivalent and allowed nakedness a place in art (cf. Duerr 1988-99 I; Perniola 1989; Williams 1989; König 1990: 43-45; Bologne 2001).

shame with sin is a Judeo-Christian peculiarity.<sup>8</sup> Jean-Claude Bologne (2001: 173) assumes that the “Jewish feeling of shame” (i.e. the connection between flesh and sin) originated in Mesopotamian cultures. However, this teleological statement cannot be confirmed, as the Akkadian word for “shame” (*ba’ašu*, CAD B: 5-6) is not associated with sin or nakedness. However there may be a link between shame and nakedness, as *ba’ašu* derives from the word for “dignity”, *baštu* (CAD B: 144), and having dignity can include wearing clothes, whereas having no dignity means being “shameless” (*bajašu*, CAD B: 34), which may perhaps also refer to being involuntarily without or stripped of clothes.

Nakedness’ pre-eminent association with visual perception means that its provocation lies not only in its symbolism alone, but also in its trespassing of boundaries. This is acutely evident in contemporary debates about what is acceptable in public space, in the media, or on stage.<sup>9</sup>

The Chinese traditionally avoided representation of the nude body in art. The French philosopher and sinologist François Jullien examines why the Chinese consider representation of “le nu”<sup>10</sup> “impossible”, as well as those conditions that make it “possible” in other cultures, and determines that the answer lies in different concepts of the human body and perceptual conventions (Jullien 2000). Chinese perception of the body derives from a concept of nature where all “things” – humans, animals, plants, rocks, etc. – co-originate and are creations of energies, as well as full of them; thus the Chinese focus not on anatomy, but on the quality of processes exchanged between the ‘external’ and the ‘internal’ that assures the body’s entire vitality. Because the body is considered a “container” of energies with holes as receptacles, it may be depicted unclothed looking like a “sack” (Jullien 2000: 71-78).<sup>11</sup>

Anthony Tatlow has summarized the characteristics of Chinese art as always open and in movement, neither confined within a frame, nor mimetic-representational (Tatlow 1994: 106). According to Jullien, Chinese art is concerned with “formation” rather than form (morphology), renders “trans-formations” of conditions by reproducing process, and is marked by “prégnance”, defined as “la capacité d’une immanence”. Jullien concludes that Chinese did not represent “le nu” because they did not

<sup>8</sup> On this issue, cf. Duerr 1988-99 I; Perniola 1989; Williams 1989.

<sup>9</sup> Much of the nudity exhibited in public and accepted by most young and middle-aged Western Europeans evokes indignation from older people, or is considered unacceptable by large groups in the USA as well as in other parts of the world. In this context it is of interest that Jullien ascribes to “the naked” a specific “presence”, the “geste de rapture”, and the “capacité de surgissement” (he also used the term “effraction”; Jullien 2000: 98.144.150).

<sup>10</sup> In French “le nu” means “the naked” as well as “the nude”.

<sup>11</sup> In Chinese art humans could not be depicted frontally: “il faut le saisir sur le vif, non pas le contempler de face, mais l’épier de côté” (Jullien 2000: 95).

conceive of a plan of essences or imagine "incarnations of essences", such as mythological figures – they did not know the idea of an "essence" of the human, from which "le nu tire son auto-consistance" (Jullien 2000: 71.82.97.151).

The Chinese view contrasts fundamentally with the "representationalism" of ancient Greek and European art dominated by the concept of "form", and the paradigm that "being is form". According to Jullien, the nude female musicians in the wall-painting of the tomb of Nakht in Luxor can be considered "l'exigeante modélisation du nu", and he asks "nul besoin d'attendre la Grèce pour voir surgir le nu?" (Jullien 2000: 65). His reference to ancient art led us to inquire into the concepts that made the naked "possible" in ancient Egyptian and Mesopotamian art and to investigate whether they relate to those discussed by Jullien. In sum: "le nu" cannot be equated with nature, because if clothing separates humans from animals, nudity enhances and emphasizes this contrast, evoking a double remove from nature since nudity, even more than clothing, incarnates the breach with nature. Further, "the nude" does not represent a particular person, but is a form identifying human essence – similar to the Greek statement that "form is essence" – and can only exist as "pure representation". Nudity is also a form of detachment, with the capacity of breach, that imposes itself through its "présence" (Jullien 2000: *passim*).

According to König (1990: 27-59), in societies where the clothed body is considered socially 'natural', nakedness constitutes its opposite as the second element in this system of binary classification and valuation. But nakedness assumes a marginal position that has its origin in the multiple possibilities clothing provides for the symbolic representation of social differentiation; simultaneously, however, nakedness is also conducive to the same social differentiation as clothing. Although König is less interested than Jullien in the philosophical aspects and artistic representation of the naked and more in its social implications, like Jullien he also associates nakedness with essence when he states that "die (nackte) 'Haut' des Menschen wird zum Symbol der Distanzierungsleistung, die jedem menschlichen Leben zugrunde liegt," and that distance is the "Grundvoraussetzung menschlicher Existenz" (König 1990: 27-28).

The discourse on the unclothed body in art encompasses controversial statements about the differentiation between nakedness and nudity. According to Kenneth Clark (1960: 1-7) "nakedness" is material reality whereas "nudity" transcends that physical state and is a form of cultural disguise, an "artistic nakedness". John Berger (1972: 54) has argued, in his re-evaluation of Clark's definitions, "to be naked is to be oneself," and "to be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become nude. (The sight of it as an object stimulates the use of it as an object.) Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display."



Lynda Neal rejects any differentiation between nakedness and nudity because its connection to such binary oppositions as culture/nature, reason/passion, form/matter, subject/object, and art/obscenity is a relic of Western philosophical thought and patriarchal structures. According to Neal, "there can be no naked 'other' to the nude, for the body is always already in representation" (Neal 1992: 12-22, esp. 14.16). However, as we will show, although gender is treated differently in Egyptian and Mesopotamian art, different forms of covering and exposing the body do not always relate to gender difference; the meaning of nakedness also depends on different contexts. In art, nudity is more often associated with images of naked women than naked men, but in the history of iconography "nudity" is not a purely female attribute.<sup>12</sup> Situational aspects, as well as associative and connotative contexts, define the meaning of the unclothed body. Kerstin Gernig argues that "nudity" is a form of "robe", recognizable and decipherable in the attributes transforming nakedness into nudity, while nakedness is the absence of such attributes.<sup>13</sup> To Jullien, "le nu" in art is a codified form, a mimetic image in the sense of imitation and representation, as well as a metaphoric process of transformation, and it is mimesis that produces the object (Jullien 2000: 119).

The frequent occurrence of images of naked humans in Mesopotamian art has been interpreted differently, primarily in connection with moral attitudes, but without any discussion concerning the conceptual conditions (such as the Chinese notion of "impossibility" mentioned above) underlying the representation of unclothed human bodies. Zainab Bahrani, for instance, sees the number of nudes in imagery as evidence that, contrary to Christian and Islamic attitudes, "the ancient Near Eastern attitude toward nudity was not one of prudery and fastidiousness", and that the ancients were never "ashamed of the undressed body" (Bahrani 1993: 12.17); nevertheless "Mesopotamia was not a liberal society of free sex" (Bahrani 2002: 57). Ursula Seidl (1998) and Julian Reade (2002), basing their interpretation on chronological criteria, conclude that attitudes towards nakedness changed from less to more restrictive; in Reade's opinion, in the Early Dynastic period, and according to Seidl, in the Old Babylonian period.<sup>14</sup>

Similarly, Egyptologists occasionally argue that, because the Egyptians sometimes went naked in certain contexts (see "Practical Nudity" below), they had grown used to seeing people unclothed and it made no especial

<sup>12</sup> Clark 1960; Neal 1992; Gernig 2002b: 77.

<sup>13</sup> Gernig 2002a: 9-10. For the German distinction between 'Nacktheit' and 'Akt', cf. König 1990: 101-114; Reichel 2002.

<sup>14</sup> According to Reade (2002: 561) three different attitudes relate to gender and sexuality depending on chronological ('early' and 'late'), geographical ('southern' and 'northern'), and social ('popular' and 'elite') criteria.

impact upon them. For example, Rosalind Janssen suggests, "the Egyptians were so accustomed to seeing naked or semi-naked persons of both sexes around that the sight of the nude human body for them had clearly lost any sense of mysterious allure" (Janssen 1995-96: 41-42). We would argue, however, that nakedness and nudity are highly context-bound; what may have been a matter of course for workmen or for young children at home could have been unthinkable for members of the elite.

If interpretation of European views would be based on the number of images of naked figures in art, one could come to similar conclusions as Bahrani, Janssen, Reade, or Seidl. The number of naked bodies in pictorial representation is, however, a poor and misleading criterion for gauging a society's general attitude towards nakedness and shame, or for elucidating their moral codes. Images of naked bodies should not *a priori* be considered as evidence of an 'uncomplicated' or open attitude towards the naked body, eroticism, and sexuality,<sup>15</sup> or as lack of a sense of shame, but rather as conscious choices determined by concepts about the body.

## II. Sources and definitions

A major problem in interpreting the meaning of nakedness in the ancient world is the lack of written material (Biggs 1998: 64).<sup>16</sup> Although images of naked humans have recently received much attention, focusing primarily on typology, function, and identification, in particular in the case of the nude female (Moorey 2003: 30), it is rarely asked why the human body is represented without clothes, and what were the conditions that made nakedness possible in art but largely avoided in texts. We can assume that the naked was so common or 'normal' that it was not considered worthwhile mentioning in texts, or that it was confined to spheres generally not discussed in texts.

In cuneiform texts the word "naked" – in Sumerian (*ba-r-šà-*) *sù* (g), in Akkadian *erû* – is primarily used in connection with poverty, need, or the degradation of enemies (CAD E: 320; Biggs 1998). Stripping someone of their clothes was also used to degrade them (Waetzoldt 1980-83: 24); it could also happen to a wife who wanted to divorce or leave her husband for another (CAD E: 320). In such instances, to be stripped of clothes must have been "shameful".

The Egyptian term for nakedness is *ḥwt*, derived from the word *ḥj*, to be naked (Hannig 1995: 503). In Egypt, nakedness might also be associated with deprivation. Clothing the naked, like feeding the hungry, was one of the

<sup>15</sup> In spite of the Chinese avoidance of the naked in art, there are numerous erotic handbooks with illustrations of naked figures; cf. Jullien 2000: 62-66.

<sup>16</sup> This contrasts with the plethora of texts concerned with clothing, cf. Waetzoldt 1980-83.

good deeds on which the Egyptians regularly prided themselves (Goelet 1993: 20; Lichtheim 1988: 16-17; 1992: 14).

A Sumerian poem and the Gilgamesh Epic also mention negative associations of nakedness. The poem describes people of the distant past as ignorant of bread to eat or clothes to wear, and as going about naked, which is a metaphor for being uncivilized (Asher-Greve 1997: 444). Similarly, when Enkidu is first described in the Gilgamesh Epic, he is wild like an animal and naked; in the process of becoming civilized Enkidu is given clothes (Harris 1990: 224; Asher-Greve 2002: 14-15). In the myth of Inanna's descent to the Netherworld, being stripped naked is connected to loss of power (Katz 1985; Dalley 1989: 154-162); as Dina Katz (1985) has pointed out, the dead are usually not naked, and Inanna puts on garments that should empower her to take the rule of the Netherworld away from her sister Ereshkigal. However, Ereshkigal counters by having Inanna stripped of all clothes and attributes at the gates before she can enter the Netherworld, thus rendering her powerless.<sup>17</sup> The erotic aspect of nudity is a topic in the myth of Nergal and Ereshkigal (see below).

Goelet (1993) uses the terms nudity and nakedness interchangeably for ancient Egypt: he speaks, for instance, of deprivation in terms of nudity rather than nakedness (1993: 20), and divides the topic partly by the identity of the naked (gods and kings, children), partly by the function of nakedness and nudity in a possible real-life context (deprivation, occupational nudity, entertainment, and eroticism), and partly by the message which the image relayed to the viewer (afterlife renewal, and all the above categories). On the other hand, he stresses that the naked or nude female bodies depicted for entertainment and eroticism are definitely on display, a view also held by Peter Behrens.

Behrens (1982), however, defines nakedness as the deprivation of status conveyed by clothing. As such, nakedness identifies those who are humiliated (prisoners) or are not yet full members of the community (children). Child gods are also portrayed naked, and thus, as a secondary development, the Egyptians also associated nakedness with rejuvenation and rebirth. Nakedness could also be functional (stripping off for work or sex), and was sometimes part of the original iconography of imported deities.

However, although Egyptologists seldom differentiate between the terms nakedness and nudity, there is definitely an awareness that women's bodies were represented in a more sexualized way than those

<sup>17</sup> According to Waetzoldt (1980-83: 18) clothes are "das zweite Ich des Trägers, dessen Macht auf seine Kleidung übergeht", and "das Anlegen bestimmter Gewänder bewirkt einen Wechsel der Persönlichkeit im staatlichen, religiösen und rechtlichen Bereich".

of men, and that women's bodies were more overtly displayed to be looked upon than those of men.

Two scholars have proposed classifications for images of unclothed bodies in ancient Mesopotamian art: Seidl (1998) differentiates three categories of nakedness with different connotations for men, women, and children: "natürliche", "ideelle", and "funktionale" nakedness. Seidl has argued that the nakedness of dancers, acrobats, wrestlers, battling gods, infants, and children is "natural"; that "ideelle" nakedness characterizes "Wesen" and statues of naked heroes, cultic officiants, nude men, or the bow-legged dwarf, but that the "basic idea" is rarely decipherable; in the category of functional nakedness Seidl places images of the "sacred marriage". Bahrani (1993) bases her five categories of nudity – fertility, eroticism, religious, heroes and gods, death and defeat – on semiotics and concludes that nudity was used symbolically as well as realistically.<sup>18</sup>

Such categories did not work for our cross-cultural approach. In seeking a better approach and trying to challenge the conventional assumption that both the unclothed body and its representation in ancient Egyptian and Mesopotamian art were widely encountered, we focus on two issues: the relationship between gender and unclothing, and the concepts making the naked 'possible' in Egyptian and Mesopotamian art.<sup>19</sup> Although the differentiation between naked and nude in ancient Egyptian and Mesopotamian art is controversial (Behrens 1982; Bahrani 1993: 17 n.1; Goelet 1993; Biggs 1998; Seidl 1998; Bahrani 2001: 42), we have based our definitions of different 'representation' of the unclothed body on the contexts in which they appear, mainly in third- and second-millennium Egyptian and Mesopotamian art:

- 'naked' refers to unclothed bodies depicted in circumstances where nakedness reflects actual practice and is not intended as a 'transcendent' form.
- 'nude' refers to those depictions which are intended as symbolic 'transcendent forms'.

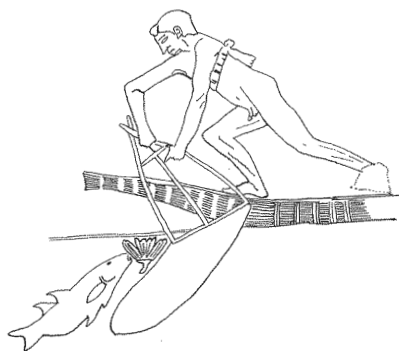
<sup>18</sup> Bahrani later modified and revised some of her earlier positions (Bahrani 2001; 2002).

<sup>19</sup> This does not imply we agree with Bahrani's theory (2001: 44) that the undressed body is a main area of gender differentiation. Our interrogation is concerned with the socio-cultural gender construct as also manifest in visual representation of the naked. Because the clothed body predominates in visual art and because nakedness is not a topic in the literature of ancient Egypt and Mesopotamia, we assume that the unclothed body is not a main but a marginal form in the representation of gender difference; for the 'marginal position' of nakedness, cf. König 1990: 29-30.

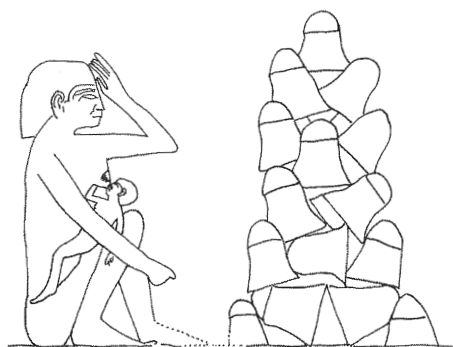
### III. Functional and practical nakedness: 'naked' men and women

According to König (1990: 31) "Funktionalität der Nacktheit" does exist "nur im Rahmen der herrschenden ästhetischen und moralischen Kategorien", and nakedness is only 'functional' when it does not serve lewdness.

In Egypt, somewhat after the middle of the third millennium, both men and women are sometimes represented having stripped off their clothing for work,<sup>20</sup> for instance, in the case of men working in boats or in the water (fig. E2; Harpur 1987: pl. 10.12.19.21-22; fig. 103.111-115.117.128.144.180.191.194.208), and women tending an oven (fig. E3) or performing strenuous work such as grinding flour are depicted bare to the waist.<sup>21</sup>



(fig. E2)



(fig. E3)

**fig. E2** Relief from the tomb of Kagemni at Saqqara [Harpur 1987: pl. 22]

**fig. E3** Tomb relief from the tomb of Nianchum and Chnumhotep at Saqqara [Robins 1993a: 78]

Although this nudity may have had a practical function, its representation also serves to differentiate between the elite and their servants. When travelling by boat, elite men always wear a short kilt (cf. Robins 1993a: 186). Similarly, in Mesopotamia in the Uruk period (around 3500-3000 BCE) male workers and servants are depicted naked whereas the highest-ranking men wear skirts (e.g. Amiet 1980; Boehmer 1999; Orthmann 1975: pl. 69.125-126).

<sup>20</sup> However, as Goelet (1993: 21) points out, in the same or similar contexts workers are also shown clothed, so nakedness was not obligatory.

<sup>21</sup> Female field-workers are sometimes shown stripped to the waist in the 14<sup>th</sup> century BCE (e.g. TT 52 Lhote 1954: pl. 75; TT 57 Wreszinski 1923: 192; unidentified fragment in Mekhitarian 1994: pl. xxiv). This may reflect a differentiation between various non-elite groups, such as field-workers, as opposed to house servants (Gay Robins, personal communication; we thank her also for the references).

Bahrani (1993) and Seidl (1998) categorize the nakedness of working men in the late Uruk period as either real or functional, whereas Susan Pollock and Reinhard Bernbeck (2000) classify them as a third gender category of “genderless” workers at the bottom of society (**fig. M1**).



**fig. M1** Seal impression from Uruk [Amiet 1980: no. 1609]

As in Egypt, some men probably worked naked for practical reasons, as depicted on Old Babylonian terracotta plaques (Barrelet 1968: pl. 81 nos. 778-779). However, there is no evidence that working men generally went naked, and from the Uruk period onwards, cloth and wool were distributed to workers as part of their rations (Englund 1998: 151.179; Waetzoldt 1980-83: 24-25). Nakedness, rather than being a sign of the ‘genderless’ mass at the bottom of the social hierarchy, contrasts with clothed men and women, thus indicating status differences among men as well as gender difference. Skirts distinguish some high-ranking men from all unclothed men, and, judging from their diverse activities, those without clothes represent social groups (in the plural!) ranking below the higher ranking elite. Women are generally depicted clothed (**fig. M1** and **M2**).<sup>22</sup>



**fig. M2** Seal impression from Uruk [Asher-Greve 1985: pl. 4 no. 20]

One should not read too much into the depiction of unclothed men on Uruk seals because the outline of the naked human body is the conventionalized form representing humans, often contrasted with animals at earlier

<sup>22</sup> For more illustrations, cf. Amiet 1980; Aruz 2003: fig. 9; Boehmer 1999.

periods.<sup>23</sup> That nakedness is used as a visual code for “male human” is also evident in some depictions of the Etana legend (Black & Green 1992: 78; Boehmer 1965: pl. 58-59).<sup>24</sup>

From the third millennium (Early Dynastic period) to the middle of the second millennium, female and male musicians were depicted clothed as well as naked, indicating rank differences; some have erotic connotations (Blocher 1992b; U. Winter 1983: fig. 260.261).<sup>25</sup> Dancers, wrestlers, and other entertainers are mostly naked, but may also be clothed; they often appear in ritual contexts.<sup>26</sup> The nakedness of dancers may have had practical reasons, since clothes can hinder movement. In mid-third- and early second-millennium Egypt, female dancers are sometimes depicted stripped to the waist (Decker & Herb 1994: pl. cdx-cdxxvii), and, for a short period in the second half of the second millennium only, female musicians, acrobats (**fig. E4**), and dancers (Decker & Herb 1994: pl. cdxxx-cdxxi) were depicted naked. There is certainly a status difference, since no elite woman would be represented in this way, but the musicians and later dancers are also represented as sexually alluring (e.g. Derriks 2001: 67).



**fig. E4** Acrobat on ostracon Turin, Museo egizio inv. Suppl. 7052 [Minault-Gout 2002: 47]

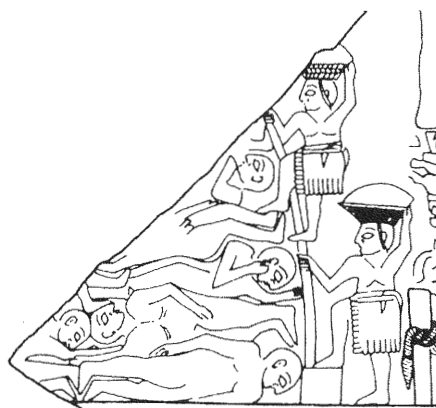
<sup>23</sup> In her forthcoming article “Naked Reality?”, Asher-Greve will discuss male nakedness and social stratification in the late Uruk period (to be published in a special volume of *NIN* on “Masculinities”).

<sup>24</sup> See also the image on an Old Babylonian seal showing an inverted naked man between a clothed demon and a god (Black & Green 1992: 67).

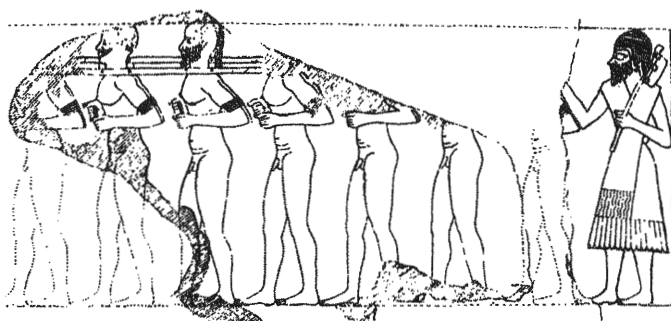
<sup>25</sup> For high-ranking singers/musicians wearing clothes, see the statue of the ‘great singer’ Urnanshe (Orthmann 1975: fig. 24) and terracotta plaques depicting a man with a ‘royal’ cap (Barrelet 1968: pl. 75 nos. 775-776).

<sup>26</sup> Cf. Blocher 1992b; Reade 2002 (the unique image of a nude hermaphrodite, fig. 3, probably had a sensational and voyeuristic aspect). For illustrations, cf. Aruz 2003, *passim*; Canby 2002: pl. 15c.16a; Orthmann 1975: *passim*.

In Mesopotamia, dead enemies and prisoners of war are depicted naked from the late Uruk period onwards. In the Uruk period all 'soldiers' were depicted naked,<sup>27</sup> but beginning in the Early Dynastic period, only enemies are rendered naked, emphasizing their humiliating situation, as for instance on the Stele of Vultures and various other Akkadian steles (**fig. M3** and **M4**).<sup>28</sup>



**fig. M3** Detail of the Stele of Vultures from Tello [I. J. Winter 1985: fig. 8]



**fig. M4** Detail from Akkadian stele [Amiet 1976: fig. 19]

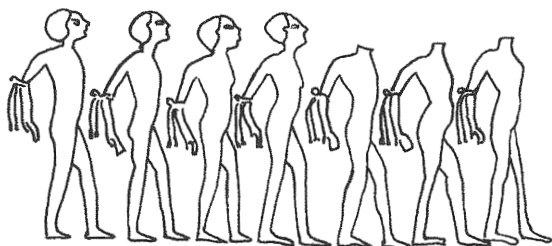
In Egypt, the damned and the enemies of the gods in the afterworld may be represented naked as they are beheaded and tortured (**fig. E5**; Hornung 1968: 18, pl. IIIb). Prisoners of war and the dead on the battlefield are depicted naked (and even castrated; Davies and Freedman 2002) at the end of the fourth and the beginning of the third millennia BCE (Spencer 1993:

<sup>27</sup> Boehmer 1999: 23-24 fig. 16-19; 76 fig. 64-65; 130 fig. 192b; 141 fig. 122.

<sup>28</sup> Amiet 1976: 75.90-91; Aruz 2003: *passim*; Porada 1980; I. J. Winter 1985; for illustrations, cf. Orthmann 1975: *passim*.



52.54.68; **fig. E6**). Ogden Goelet (1993: 20) argues that at all periods captives may have been paraded naked to humiliate them. In contexts of royal triumph they may be depicted as being humiliated in other ways, such as being bound in painful positions (Epigraphic Survey of the University of Chicago 1970: pl. 627), a motif that is also known in Mesopotamian art (Orthmann 1975: fig. 98).



(fig. E5)



(fig. E6)

**fig. E5** Naked enemies of sun god [Hornung 1968: 18]

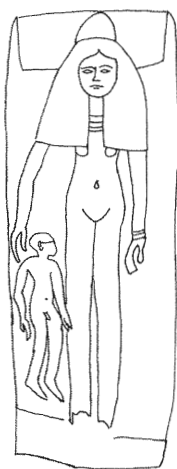
**fig. E6** The 'Battlefield Palette' [Spencer 1993: 54]

Another association between nakedness and deprivation appears in the images of women mourners in Egypt, who were represented with bared breasts, throwing dust over their hair to signify their loss and grief (Werbröuck 1938; **fig. E7**). Even well-to-do women, who otherwise would never appear undressed in this way, may be shown with bared breasts as they mourn their husbands (de Garis Davies 1925: pl. xxi).



**fig. E7** Wall painting from the tomb of Ramose at Thebes [Werbröuck 1938: pl. xii]

Depicting young children naked is common in many cultures (König 1990: 34-35). In Mesopotamia naked children sitting on the lap of their (clothed or occasionally naked) mother or a goddess appear occasionally on Akkadian seals; it was also a relatively popular motif for Old Babylonian terracotta plaques and statuettes. Plaques, figurines, and drawings on ostraca depicting mothers and children are known from Egypt, especially from the New Kingdom (**fig. E8**).<sup>29</sup> Considering the dangers surrounding infants and the high mortality rate, such images may have been a form of visual incantation, i.e. magic images with a protective aspect. On Assyrian palace reliefs the nakedness of children is an indication of their age and they only appear among the conquered peoples (Albenda 1987: 19).<sup>30</sup> In Egyptian art, pre-pubescent children are often represented naked (**fig. E9**). Although children may have gone naked some of the time, it is clear that this was not always the case: children are also depicted clothed (**fig. E10**), and child-sized clothing has been found in excavations (Kühne 1978: fig. 7; Janssen & Janssen 1990: 32-37). To some extent, therefore, children's nakedness was an iconic convention, differentiating between children and adults. It is not clear what social conventions governed children's nakedness.



(fig. E8)



(fig. E9)



(fig. E10)

**fig. E8** Mother and child plaque [Robins 1993a: 57]

**fig. E9** Wall painting from the tomb of Inherkhau at Deir el-Medīna [Robins 1993a: 144]

**fig. E10** Figure from stela Turin Museum 50085 from Deir el-Medīna [Tosi & Rocatti 1972: 299]

<sup>29</sup> Boehmer 1965: pl. 47; Kühne 1978; Vandier d'Abbadie 1937: pl. I; pl. lii and liii; Brunner-Traut 1956: pl. xxv; Vandier d'Abbadie 1959: pl. cxx; Janssen & Janssen 1990: 8.16; Pinch 1993: 207.209.

<sup>30</sup> For children on Assyrian reliefs see Schwyn in this volume.

## IV. The nudity of deities

Egyptian and Mesopotamian literature describe the bodies of deities as shining with brilliance, inspiring awe and fear, as well as in the form of strong, wild, impressive animals. Although it is difficult to equate these descriptions with visual forms, nudity must have been usually considered an inappropriate form in the representation of deities, as most are depicted clothed.

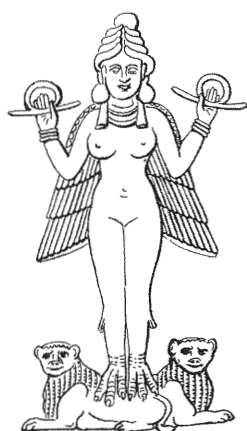
As the garments and attributes of Mesopotamian deities were vested with power (Waetzoldt 1980-83), their loss, as with Inanna/Ishtar, resulted in loss of all – including erotic – power (Katz 1985; Pientka 2002: 508), and one can therefore conclude that nakedness was not intrinsically erotic.

Of the relatively few depictions of nude goddesses in Mesopotamian art, the largest group is the winged goddesses on Old Babylonian terracotta plaques (around 2000-1700 BCE). Many are rather fragmentary, but well-preserved plaques were found in the scribal quarter at Nippur, at Kish, at Babylon, and at Nuzi (Barrelet 1952).<sup>31</sup> This type of goddess is also depicted on a much larger unprovenanced terracotta relief,<sup>32</sup> known as the ‘Burney relief’ (**fig. M5**; Osten-Sacken 2002). A similar goddess is engraved on a vase found in a grave at Larsa; in addition, four smaller plaques with her image are glued onto this vase, which is also decorated with a row of four birds below the rim, two fish, a bull, and a turtle (**fig. M6**).

Since the publication of the piece in 1936, the identity of the goddess on the ‘Burney relief’ has been controversial. Scholars have identified her as Lilith, Ishtar, exhibitionist Ishtar, and Ishtar as Kilili (patron goddess of prostitutes) or Ereshkigal (Osten-Sacken 2002). Reade considers this type of goddess “the classic exhibitionist”, and exhibitionism a “prime characteristic of Ishtar” and “hugely important, because female fecundity has a continuous immediate effect on everyday life” (Reade 2002: 557-558.561). However, Assante (2003) has shown that such interpretations must be reviewed as they derive from a tradition of scholarly reiteration of untenable theory.

<sup>31</sup> Although Wiggermann (1998), Uehlinger (1998), and Assante (2002b: 14) discuss nude females lacking the divine attribute of horned crowns in the context of goddesses or supernatural beings (cf. Moorey 2003), Bahrani’s rejection of such interpretations is more plausible (2001: 48-51). For more examples of nude goddesses, cf. Opificius 1961: 71-74; Wiggermann 1998: 51; McCown & al. 1967: pl. 134 nos. 6-8; Woolley and Mallowan 1976: pl. 81 nos. 153-155.158; cf. also Wiggermann 1993-97.

<sup>32</sup> The plaque measures about 50 x 40 cm. Terracotta figurines and plaques are usually miniature and fit well into the palm of a hand (Moorey 2003: 2.25); where full measurements of plaques depicting goddesses are indicated, they vary between 10 and 13 cm in height.



(fig. M5)



(fig. M6)

**fig. M5** Detail from the 'Burney relief' [Barrelet 1952: fig. 9]

**fig. M6** Detail of vase from Larsa [Barrelet 1952: fig. 8]

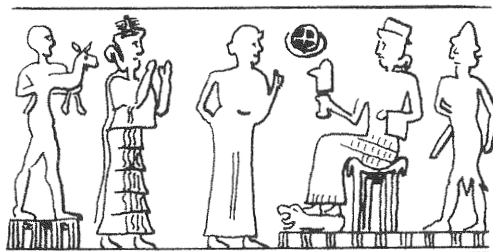


**fig. M7** Terracotta plaque from Nippur [Barrelet 1952: fig. 4]

There are several differences in representations of the feet and attributes of winged goddesses,<sup>33</sup> but only the 'Burney' goddess holds a ring and staff. All goddesses are shown in frontal view, except for the upper part of the goddess' body on the Nippur plaque (**fig. M7**). She is depicted in

<sup>33</sup> On the excavated plaques human feet (or wavy lines) turn outward like ballet dancers; the ones with large claws and those standing on ibexes or lions are unprovenanced; cf. Barrelet 1952 (fig. 6 is not from Ur; cf. Reade 2002: fig. 8). For illustrations, cf. Orthmann 1975: pl. XIV; Parrot 1970: 300 fig. 367.

profile with arms raised in a gesture reminiscent of Lamma (**fig. M8**: second figure from left), the protective goddess often shown escorting kings and others in presentation scenes (Spycket 1980-83).



**fig. M8** Old Babylonian seal impression [Blocher 1992a: Abb. 64 no. 29]

Many protective deities – also referred to in the plural as *Lammas* – are mentioned in texts, but the goddess *Lamma* is the only one we can identify with certainty in the visual repertoire; however, she is always fully clothed (Foxvog & al. 1980-83; Spycket 1980-83). However, two year-names, the twenty-ninth year of Ammiditana and the ninth year of Samsuditana, are named after images of “naked *Lamma*-deities”, which is written in Sumerian with the gender neutral plural (*dingir-dingir*). In Ammiditana’s year-name these statues are described in more detail than in Samsuditana’s: “Year in which Ammiditana, the king, made and adorned with reddish gold and precious stones powerful naked protective deities who pray for his life and brought the *Lammas* to Inanna the great Lady of Kish who raises the head of her king.”<sup>34</sup>

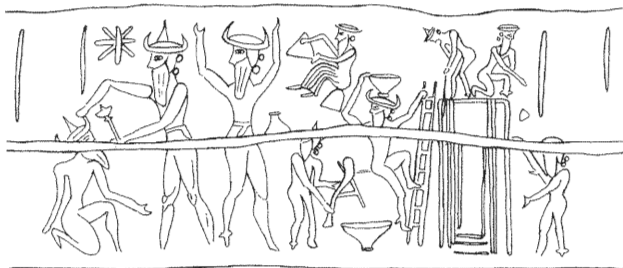
According to descriptions in texts, *Lammas* can be of both genders and different types, such as dancing *Lammas*, or *Lammas* holding a staff and ring, or *Lammas* standing on lions. Texts also mention that *Lammas* were made of precious materials, such as bronze, lapis lazuli, alabaster, and other special stones, and were considered an image of beauty “whose form nobody can match” (Foxvog & al. 1980-83). Indeed, the best of our examples show a goddess with a well-proportioned body and no emphasis on sexual attributes, apart from the pubic triangle of the goddess on the Larsa funerary vase (**fig. M6**). An Early Dynastic bronze statuette from Mari of a nude goddess with raised arms, decorated with gold and silver,<sup>35</sup>

<sup>34</sup> [www.cdli.ucla.edu/dl/yearnames/html, 7.9.05](http://www.cdli.ucla.edu/dl/yearnames/html,7.9.05).

<sup>35</sup> The statuette was found among the hundred objects (including two statuettes of nude females) of the so-called treasure of Ur, in a vase buried underneath the floor of a court near a ‘palace temple’, perhaps hidden from an approaching enemy and never recovered (Parrot 1968: 11-12.15-22; Cholidis 2003: 139-140).

may also represent a nude Lamma, as described centuries later in Ammiditana's year-name (Parrot 1968: pl. 4-6; Cholidis 2003: 142 fig. 82).

Images of nude gods are even rarer than those of nude goddesses, and are very different in character (**fig. M9** and **M10**).<sup>36</sup> Most numerous are the scenes of theomachy and the slaughter of gods on Akkadian seals (around 2350-2200 BCE), reminiscent of passages in the Epic of Creation (Boehmer 1957-71; Dalley 1989: 228-277). In the 'battle of gods'-scenes all the gods may be either clothed or naked, or some may be clothed while others are naked (Boehmer 1965: pl. 25-29). When all are naked, posture may indicate who is about to be killed (**fig. M9**).



**fig. M9** Akkadian cylinder seal [Suter 2000: 182 fig. 20]

In other scenes gods in full regalia are about to kill unclothed gods, whose naked bodies signal loss of power and imminent elimination (**fig. M10**). Depicting the killing of gods or dead gods is unusual because deities usually were considered immortal, in contrast to ephemeral humans.



**fig. M10** Detail from Akkadian cylinder seal [Black & Green 1992: fig. 50]

<sup>36</sup> Assante 2002b: 12 suggests that "plaque artists avoided male deities".

Nude gods are represented quite differently from nude goddesses: while the nude Lammas' sexual attributes are clearly visible,<sup>37</sup> the bodies of nude gods are de-sexualized, that is, represented without genitals. Gods are shown in full violent action, moving their arms and legs, some even bending their bodies; goddesses are represented nearly motionless and only move their arms. Another difference concerns frontal versus profile view: frontality not only emphasizes the nude goddess' sexual attributes, but is also more immediate and direct, engaging the goddess with the spectator and vice versa, whereas the figures shown in profile are more remote.<sup>38</sup> The frontally-depicted nude goddesses possess what Jullien describes as "imposing présence".

Egyptian deities are normally represented clothed. By and large, formal art in contexts such as temples and tombs was subject to decorum, the "set of rules and practices" which John Baines has described as "defining what may be represented pictorially with captions, displayed, and possibly written down, in which context and in what form" (Baines 1990: 20). Decorum generally excluded representations of nakedness except in special cases.<sup>39</sup> Male gods are normally shown wearing kilts,<sup>40</sup> and goddesses are generally portrayed wearing tight dresses, like those of Egyptian women in third-millennium art.

As in Mesopotamia, certain apotropaic deities are depicted naked in Egypt.<sup>41</sup> Quite exceptionally in Egyptian art, they also face the viewer, like the Mesopotamian images discussed above. For instance, the god Bes, protector of pregnant women and small babies, who wards away evil disease-bringing demons, may be represented naked (Dasen 1993: 69 and pl. 3,3; 4,1). The god Horus the Child can be portrayed naked, treading down crocodiles and seizing dangerous animals unhurt. These representations from the first millennium (Steinberg-El-Hotabi 1999) fall outside the scope of this paper, though the late second-millennium prototypes, stelae of the god Horus-Shed from the late fourteenth century onwards, sometimes show the god naked (Steinberg-El-Hotabi 1999: 67; **fig. E11**).

<sup>37</sup> Even when a nude goddess' body is rendered in profile, her bosom is depicted frontally (Boehmer 1965: 373 pl. 32; Black & Green 1992: fig. 45).

<sup>38</sup> On the meaning and power of frontal images, cf. Asher-Greve (forthcoming).

<sup>39</sup> See however Parkinson 1999: 169-170 for examples of divine nudity from the early first millennium which contemporary Westerners would probably find somewhat alien.

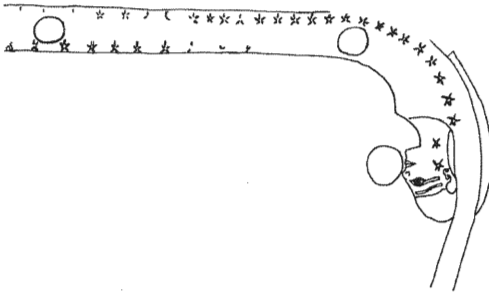
<sup>40</sup> Ithyphallic gods such as Min and Amun-Kamutef, the embodiments of male fertility (Hare 1999), are not represented naked but mummiform, apart from the very early colossi of Min from Coptos (Baqué-Manzano 2002).

<sup>41</sup> In Mesopotamia, supernatural beings depicted nude but without horned crowns, usually with frightening faces, represent 'demons', such as Humwawa and Pazuzu; cf. Black & Green 1992; Heessel 2002; Assante 2003.



**fig. E11** Stela Cairo General Catalogue no. 9403 [Sternberg-el-Hotabi 1999: 239]

Towards the end of the second millennium, the sky goddess Nut is shown naked on the ceilings of several of the royal tombs, as the sun makes its nightly journey through her body and is reborn again in the morning (e.g. Hornung 1990: 100-101; **fig. E12**).



**(fig. E12)**



**(fig. E13)**

**fig. E12** Figure of Nut on the ceiling of the tomb of Ramesses VI [Hornung 1999: 122]

**fig. E13** Ostrakon BM 8506 [Robins 1993a: 71]

This nakedness might have some basis in reality. Women might have given birth naked: wall-paintings and drawings on ostraca from the village of Deir el-Medina are thought to represent the 'Wochenlaube' or birth arbour, in which women were secluded after giving birth (Brunner-Traut 1955; Pinch 1983; the actual place of giving birth is disputed) and these women are sometimes represented naked (e.g. Minault-Gout 2002: 37-40; **fig. E13**).<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Queens and goddesses giving birth are always depicted clothed (Weindler 1915); however, since these scenes appear on temple walls, decorum may have prevented explicit representations of nudity.



However, the nakedness of child-gods can also simply be iconic, denoting their status as children. Horus the Child appears naked in contexts which are not necessarily apotropaic. In addition, the king is sometimes depicted in the form of a child or child god, evoking hopes for his regeneration and renewal (Feucht 1984).<sup>43</sup>

The gods' nakedness is occasionally erotic, but this eroticism is usually directed to gods, not to the human viewer (cf. Parkinson 1999: 169-170). In one text, Hathor, the goddess of love, revives her father, the god Pre-Harakhte, who has just been horribly insulted and has retired to nurse his injured ego. Hathor reveals her genitals to him and he cheers up at once (P Chester Beatty I 3.9-4.3; Broze 1996: 39-44). However, there are a few very rare cases when deities make sexual advances to human beings:<sup>44</sup> in one story a wild goddess emerges from the marshes and expresses her interest to a passing herdsman (Parkinson 1997: 287-288), a situation which is reminiscent of Inanna's advances to Gilgamesh. In both cases, our hero refuses the goddess' advances; in the Egyptian version, she later reappears as a naked woman and Goedicke (1970: 259) remarks hopefully "by its inner logic we can assume that the hero is now willing to accept the woman's advances and join her to mutual happiness and content", but unfortunately the remainder of the text is lost.

## V. Nude males

In second- and third-millennium Mesopotamian art nude men appear in various contexts. The three most common types are heroes in contest scenes, cultic officiants, and priests (Asher-Greve 1997).

The nude hero fights with or conquers at least one wild animal or hybrid beast (**fig. M11** and **M12**), a popular motif on seals from the Uruk to the Neo-Babylonian periods (3500-539 BCE), or serves as gatekeeper.<sup>45</sup> Seals of this type were owned by both women and men. It has been suggested (Asher-Greve 1997) that the nude hero is the symbol of the masculine ideal described in texts, particularly in royal hymns. This ideal is based on physical power, strength, and courage, but not on sexual prowess.

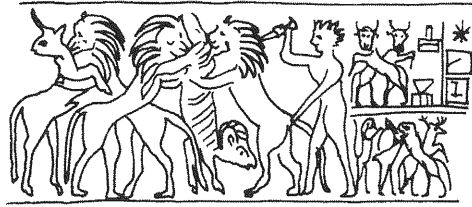
As in the images of nude gods, the hero's genitals are either de-emphasized or even omitted, which epitomizes the lack of sexual connotations. The beard is an optional secondary sex attribute; in the Uruk and

<sup>43</sup> The king in this context is sometimes, but not invariably, depicted naked.

<sup>44</sup> The royal birth legend relates that the chief god has intercourse with the great royal wife to beget the ruling king (Brunner 1964); the same arguments about decorum apply (Frandsen 1997: 85-86.89).

<sup>45</sup> Cf. al-Gailani 1988; Aruz 2003: *passim*; Boehmer 1965; 1999; Braun-Holzinger 1999; Collon 1982; 1986; 1987: 193-197.

Early Dynastic periods heroes are often beardless (**fig. M11**), whereas in later periods most are bearded (**fig. M12**). Heroes are either depicted as victorious heraldic figures (Aruz 2003: fig. 106) or fighting with lions and/or bulls; they also grasp gateposts or a 'flowing vase' while standing or kneeling (e.g. Boehmer 1965). Often our eyes are drawn to the nude hero as he 'stands out', i.e. has 'présence'.



**fig. M11** Seal of a scribe from grave at Royal cemetery at Ur [H.J. Nissen 1988: 151 fig. 58d]



**fig. M12** Akkadian cylinder seal [Menant 1883: 78 fig. 37]

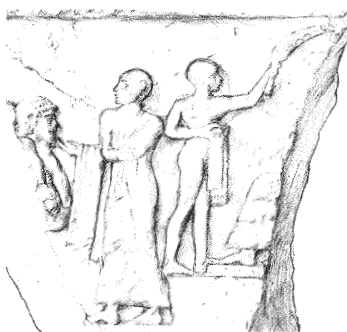
The Egyptian equivalent to this figure is usually clothed: the pharaoh is the parallel Egyptian embodiment of heroic masculinity, power, and strength, but when he is depicted performing rituals, killing his enemies, and hunting wild beasts (**fig. E14**), he is always represented clothed in a kilt, as are elite men when hunting (e.g. Decker & Herb 1994).



**fig. E14** Ostrakon MMA 26.7.1453 showing Pharaoh spearing lion [Decker & Herb 1994: pl. clxxx]

Exceptions to this rule, however, are the colossi erected by Akhenaten at the temples he built in honour of the Aten in the early years of his reign at Karnak. Some of the statues represent the king naked and without genitals. Various explanations have been offered: these range from the hypothesis that the statues were intended to be clothed with a kilt (Redford 1984: 104), to deductions that the king was afflicted with some medical condition (Aldred 1968: 134-139), suggestions that the statues actually portray Nefertiti (e.g. Harris 1977; Vandersleyen 1984: 8-13), and interpretations of the statues as making a theological statement – such as differentiating between the king and ordinary mortals or equating the king with androgynous creator deities or fecundity figures (Robins 1993b: 37-38).

In Mesopotamian art, 'elite men' are generally clothed. Exceptions include the unclothed men appearing in cultic/ritual contexts from the late Uruk period onwards (**fig. M2**). They are mostly hairless and beardless,<sup>46</sup> carry offerings or a votive gift, and – from the Early Dynastic to the Old Babylonian periods – they are also shown pouring libations, making a suppliant gesture, or, as on the 'Urnamma' stele, doing something to a cult statue (**fig. M13** and **M14**).<sup>47</sup>



**fig. M13** Detail of 'Urnamma' stele from Ur [Canby 2001: pl. 43 no. 29]

When appearing in groups, they may represent young cultic officiants in a pure, maybe even virginal state (Asher-Greve 1997: 442), perhaps a class of young priests, or young men groomed to be priests. However, representations of an unclothed man pouring a libation or bringing a sacrificial animal or votive object probably represent a priest, such as the *i š i b*-priest of the god Ningirsu depicted on seal impressions found at Tello (**fig. M14**). That these were high-ranking priests is also evident from Old Babylonian

<sup>46</sup> Some Early Dynastic votive statuettes and objects depict nude men with hair and beards, e.g. Orthmann 1975: fig. 36a.39a; Braun-Holzinger 1984: nos. 35.50-53.

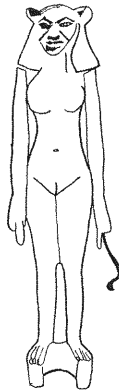
<sup>47</sup> For more illustrations, cf. Orthmann 1975: *passim*; Blocher 1992a: 130 with figures; Collon 1986.

seals, as they sometimes stand on a dais.<sup>48</sup> Although never mentioned in texts, depictions of ‘naked’ cultic officiants or priests probably reflect cultic reality. Here it is highly ambiguous whether these figures should be considered simply naked, i.e. devoid of symbolic intention, or nude.



**fig. M14** Seal of i š i b-priest from Tello [Suter 2000: 197 fig. 21]

In Egypt, by contrast, cultic officiants are normally represented clothed. Nudity is rarely shown in formal temple art. Egyptologists tend to argue that nudity and representations of nudity would have been confined to informal and private religious practice or magic, such as a few figurines from the early second millennium BCE which depict a naked woman in the role of a protective lion goddess (e.g. Bourriau 1988: 110-111; **fig. E15**).



**fig. E15** Wooden statuette from the Middle Kingdom [Bourriau 1988: 111]

Other Egyptologists argue that these lion-headed figurines represent the protective goddess herself (Dasen 1993: 70; Forman & Quirke 1996: 106). We have already seen that protective deities in Egypt might be nude.

<sup>48</sup> Al-Gailani Werr 1988; Blocher 1992a: fig. 71.74-75; Collon 1986.

A more ambiguous representation appears on a fragment of a leather hanging, found at the temple of Hathor, goddess of love, at Deir el-Bahri: given that it was found in a temple, does it have a cultic connection, or is this simply a representation of a bawdy dance, or do we see here, as Geraldine Pinch suggests, the god Bes in person (Pinch 1993: 240)?

Although members of the Egyptian elite are almost never shown entirely nude, there is an exception towards the end of the third millennium. About forty nude wooden<sup>49</sup> statues of men and women were found in tombs (Harvey 2001). They are of high quality, some are inscribed (Thomas 1995: 138-139; Harvey 2001: 221), and the male statues often hold staffs. They represent members of the tomb owner's family, probably the tomb owner and his wife. The purpose of these statues is unknown (Schulz 1995: 121; Russmann 2001: 75), but Egyptologists tend to interpret them as aimed at rejuvenating the tomb owners in the afterworld, allowing their rebirth into the afterlife.<sup>50</sup> While Gay Robins argues that the nakedness of such figures is related to the convention of representing children naked (Robins 1997: 71), Ogden Goelet suggests that the tomb owner is represented naked since one is born naked (Goelet 1993: 21-22).

## VI. Nude females

The upright, nude female is a 'pan-Mesopotamian' type, the oldest motif in ancient Near Eastern art, and has assumed the status of an icon (**fig. M17 to M20**). She represents a total contrast to the image of the nude hero.

Stone, copper, bronze, and ivory statues and figurines of nude women (or men) were exclusive items because the raw materials had to be imported. Only a few have been recovered. Nude figurines also decorated objects, such as pins, buckles, stands, or other items that were either votive gifts or luxury items belonging to the elite.<sup>51</sup> By far the largest groups of nude females are terracotta figurines and plaques (**fig. M18 to M20**).<sup>52</sup>

<sup>49</sup> A few stone examples exist, e.g. Seipel 1992: 106-107; Schulz 1995: 121.

<sup>50</sup> Julia Harvey, however, argues that "the striding figure represents an active status in the afterlife in which the deceased continues to exercise the offices he enjoyed in life" (Harvey 2001: 2), following Wood (1979: 65): "Sculptors, realizing that wood could not compete with stone in durability, chose to emphasize by means of naturalistic, life-like effects the animate form that a tomb statue also required."

<sup>51</sup> E.g. Asher-Greve 1985; Braun-Holzinger 1984; Reade 2002; for illustrations, cf. Aruz 2003: *passim*; Orthmann 1975: *passim*; Parrot 1970: *passim*.

<sup>52</sup> Barrelet 1968; Assante 2002b; Pruss 2002. For recent summary of the development of female figurines, cf. Moorey 2003. The so-called 'goddess handles' are not discussed

Several theories have been proposed about the identity and meaning of nude females.<sup>53</sup> According to traditional theory, feminine nudity signifies either fertility (Mother Goddess theory), or a sacred or secular whore (cf. Assante 2003; Bahrani 2001: 46-55; Moorey 2003: 5-6.10). However, the new theories proposed by Assante (2002b) and Bahrani (2001; 2002) are not compatible, since Bahrani focuses on gender representation and Assante on the function of objects and images. Bahrani defines "nudity" as a "female genre" depicting the Mesopotamian idea of eternal and essential feminine allure, and suggests that female bodies were linked to notions of desire. For Assante, female nudes, like other motifs on terracotta reliefs, represent supernatural entities, whose "primary function was magical and twofold: to protect individual houses and to enhance the lives of their inhabitants". They are "images of a magical workforce that specifically laboured for the benefit of non-elite mortals", and the nude female, as well as erotic images, "might have disarmed evil by arousing sexual desire", as they were meant "to augment propitious elements while diminishing the potential for harmful presences" (Assante 2002b: 6.8.15).

As outlined in the introduction, the naked as form is essentially human<sup>54</sup> and it is therefore at least doubtful that the function of nude female images was exclusively limited to the realm of the supernatural and magic (Assante 2002b),<sup>55</sup> especially since indicative attributes are absent (Moorey 2003: 10).<sup>56</sup> Nudity may have a 'magic' aspect, as exposure of the bare body may symbolize 'power', in the sense that, even when naked, this being is powerful enough to be invincible. Although such intrinsic qualities cannot be verified, different types of nude female figures may have had different functions.<sup>57</sup>

---

here (Moorey 2003: 26-27) because they are not nude, but 'abstract' images semiotically marked as 'female' (pubic triangle and breast on rectangular surfaces).

<sup>53</sup> For the most recent general study of terracottas, cf. Moorey 2003.

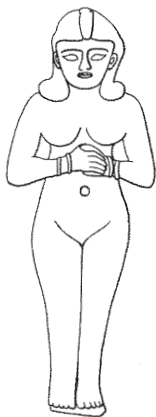
<sup>54</sup> This concept may lie behind the enigmatic image of mother/birth goddess flanked by two nude crouching human beings (Barrelet 1968: pl. 81 no. 819; Black and Green 1992: 132; cf. Braun-Holzinger 1984: pl. 39 no. 195).

<sup>55</sup> According to Moorey (2003: 9), terracotta figurines illustrate an intimate relationship between religion and magic.

<sup>56</sup> Although Moorey (2003: 10) states that "magic use is not verifiable", he argues that Old Babylonian plaques are linked to potency incantations (2003: 13).

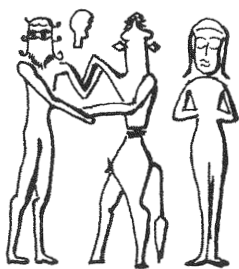
<sup>57</sup> There may have been primary and secondary use of terracottas (Moorey 2003: 7-8). Secondary use may have been in graves, where single nude female terracottas are occasionally found: a child's grave at Khafajeh contained a female figurine with outstretched arms that had been placed near the child's head. Perhaps the figurine was the child's doll (Delougaz 1967: 87 fig. 57). A burial at Ur contained a nude female with clasped hands (Woolley and Mallowan 1976: 205 [LG/117], pl. 68 no. 39). As, according to Mesopotamian belief, the ghosts (or souls) of the dead needed a temporary home, terracotta figures such as the block-like figure with eyes found in a burial at Ur

The most common type of nude female is depicted with her hands clasped at the waist (**fig. M15**); this type is represented in statues and figurines made of stone, ivory, bone, metal, and on terracotta figurines or plaques.<sup>58</sup>

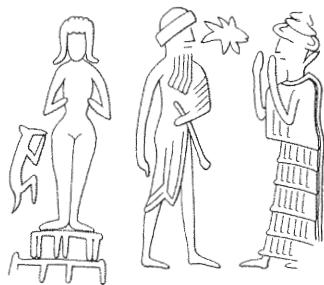


**fig. M15** Old Babylonian bronze statuette [U. Winter 1983: fig. 69]

Although she is not depicted on narrative reliefs, the nude female appears in seal imagery for about seventy years (1829-1750 BCE), from the reign of Apilsin to the end of Hammurabi's reign (**fig. M16** and **M17**). Like seals with nude heroes, seals depicting "frontal nude women" were owned by men as well as women (Blocher 1992a: 131; Collon 1986: 131-132 pl. 27-28).



(**fig. M16**)



(**fig. M17**)

**fig. M16** Detail of Old Babylonian seal from Sippar [al-Gailani Werr 1988: pl. 30 no. 2/195a]

**fig. M17** Detail of Old Babylonian cylinder seal [U. Winter 1983: fig. 95]

(Woolley and Mallowan 1976: 211 [LG/179], pl. 97h [U. 17661]) may occasionally have served as a temporary abode (Scurlock 2002).

<sup>58</sup> Barrelet 1968; Braun-Holzinger 1984; Opificius 1961; Orthmann 1975; Reade 2002.

In his study of the Old Babylonian nude woman, Felix Blocher has argued that on seals the nude female represents a symbol of Ishtar (**fig. M16** and **M17**), but not Ishtar herself (Blocher 1987: 231-232). Around the same time, Frans Wiggermann has suggested that this female figure represents a personification of *baštu*, meaning “Dignity”, a ‘spirit’ often mentioned together with the *udug* and *lamma* ‘spirits’. Wiggermann interprets the so-called ‘king with mace’ (**fig. M17**: middle figure) as an *udug*, a supernatural being (Wiggermann 1985-86: 23-29; cf. Collon 1986: 36; Blocher 1992a: 126-128). If the nude female represents “Dignity” she would be the oldest example of an allegorical female figure. Admittedly, Assyriologists love to find ‘oldests’ and ‘firsts’ (e.g. Kramer 1956), and sometimes even dispute this point with Egyptologists, but Wiggermann’s interpretation is not completely convincing.<sup>59</sup> Too many questions remain: why should there be an opposition between the frontal view and isolated appearance of the nude “Dignity” and the profile view and integration of the supernatural *udug* and the goddess Lamma (**fig. M17**: figure on right); why is the horned crown only an attribute of Lamma; why does “Dignity” hold her hands clasped at the waist, a gesture more appropriate to worshippers than to superhuman beings (Blocher 1992a: 131; Collon 1986: 131-132; Moorey 2003: 13.32-34).

Instead of an allegorical figure, this nude female may represent the counterpart to the nude hero, with whom she is associated on a number of seals (**fig. M16**). Frontality is linked to isolation and emphasizes the ‘présence’ inherent in the nude form; modesty of gesture and static posture are indicative of qualities thought essential to the feminine gender (Asher-Greve 2002).<sup>60</sup> This nude female is a symbol of ideal femininity, contrasting with the nude hero as a symbol of ideal masculinity (Asher-Greve 1997).<sup>61</sup> As with gender differentiation of deities, the nude form is augmented with sociocultural codes to represent prevailing ideas of femininity and masculinity: sexualized (‘soft’) female versus de-sexualized (‘hard’) male body, female immobility versus male motion, violent aggression versus the opposite, female frontality (engaging the viewer but isolated from action) versus male profile or mixed profile/en face (more detached from the viewer but engaged with other figures).

<sup>59</sup> However, several scholars agree with Wiggermann’s hypothesis, e.g. Braun-Holzinger 1999: 151; Bahrani 2001; Assante 2002b; Moorey 2003: 33.

<sup>60</sup> The anatomical features (‘sexualization’) are primarily gender markers; the erotic aspect is secondary and lies in the eye of the beholder (Reichel 2002: 29); cf. Bahrani 2001: 43-45.48-51.

<sup>61</sup> Bahrani (2001: 55) argues that both “‘ideal masculine and feminine bodies were linked to notions of desire, and the desiring Gaze in that both ideals were seen as seductive and alluring”.



In Egypt, the codes for representing gender and status were somewhat different. As Gay Robins has shown, depictions of the female body in ancient Egyptian formal art are more explicitly sexualized than depictions of men (Robins 1993a: 181-182). From the Old Kingdom until the mid-18<sup>th</sup> Dynasty, women were depicted wearing a close-fitting sheath dress that shows every curve of their stomach, thighs, and breasts (Robins 1997: 76; Russmann 2001: 79; **fig. E16**).<sup>62</sup>

In two-dimensional art, the full outline of the leg nearest the viewer is shown under women's clothing, so that the genital area is outlined, and in standing statues in the Old Kingdom (Metropolitan Museum of Art 1999: *passim*), women's pubic triangles are clearly shown under their clothing. The genital area of elite men, on the other hand, is generally kept well hidden (Robins 1993a: 181-182). The navel is also visible through these dresses, so to some extent they are represented as transparent. We could define these images as *concealed nudity*.



(fig. E16)



(fig. E17)



(fig. E18)

**fig. E16** Wall painting from the tomb of Sennefer at Thebes [Robins 1993a: 177]

**fig. E17** Wall painting from the tomb of Rekhmire [de Garis Davis 1943: pl. lxvii]

**fig. E18** Detail from the 'Donation' Stela [Robins 1993a: 26]

Gay Robins has pointed out that these closely-clinging sheath dresses are purely an artistic convention, since they are shown expanding elastically to accommodate kneeling and walking (Robins 1993a: 181; **fig. E17** and **E18**). Nor do they correspond to the clothes which women actually wore: dresses with signs of wear found in excavations tend to be looser, with long sleeves (Hall 1986: 31). Gillian Vogelsang-Eastwood has argued

<sup>62</sup> Cf. Gernig 2000a: 17-18 for clothing accentuating women's breasts, thighs, and hips in the early 20<sup>th</sup> century CE.

that many Egyptian garments were actually pieces of cloth wrapped around the body (Kemp & Vogelsang-Eastwood 2001: 234-235.449). The image of the closely-fitting sheath dress is clearly not a representation of how the garments actually looked, but a deliberate choice to convey other messages.

From the mid-18<sup>th</sup> Dynasty onwards, the clothes of both women and men begin to be represented as fuller and looser. However, in the Amarna period (mid-14<sup>th</sup> century BCE) the form of the female body was again made visible by the convention of treating the material as transparent and revealing the lines of the body beneath it (Robins 1993b: 31).

Most of the images described above come from tomb chapels. Egyptologists tend to interpret them as having primarily a magical function: the tomb owner, his wife, and his family were represented full of health, energy, and beauty in order to ensure that they would be so in the afterworld; the wife's sexuality in particular is accentuated in order to arouse the tomb owner's virility in the afterworld. Images of the tomb owner's wife are thought to have served symbolically as his sexual partner in reconceiving himself, so that he could be reborn in the next world (Westendorf 1967: 140; Roth 2000: 198).

Divorced from their context in museums and books on Egyptian art, it is easy to misunderstand these images as having primarily an aesthetic appeal. They do have an aesthetic appeal to the contemporary viewer, and it is conceivable that they did so for the Egyptians themselves, but it would be wrong to interpret their purpose as purely aesthetic.

## VII. Erotic nudity and related topics: nudity, eroticism, and sexuality

We are often at a loss to interpret the real function and purpose of many images of nudity from the ancient world. This is particularly the case with images which might have been erotic.

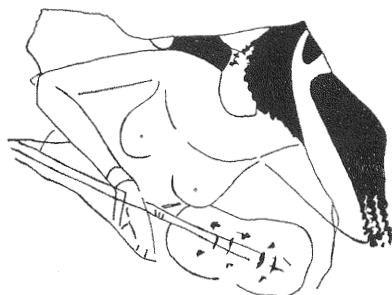
According to Perniola (1989: 237), "In the figurative arts, eroticism appears as a relationship between clothing and nudity. Therefore, it is conditional on the possibility of movement – transit – from one state to the other. If either of these poles take on a primary or essential significance to the exclusion of the other, then the possibility of transit is sacrificed, and with it the conditions for eroticism. In such cases, either clothing or nudity become an absolute value." Transition between clothing and nudity is described in the myth of Nergal and Ereshkigal: "She (Ereshkigal) went to the bath, and dressed herself in a fine dress, and allowed him to catch a glimpse of her body"; although Nergal tries to resist his desire, aroused by Ereshkigal's seductive play of covering and revealing her body, he finally submits to it (Dalley 1989: 170-171). There are no images alluding to the partial nudity of a goddess from southern Mesopotamia, though two examples (presumably representing Ishtar) were found in the Ishtar temples at Mari and Assur (Barrelet 1952: fig. 1; Reade 2002: fig. 4).

A partly clothed woman, engaged with her partner in making love and music, is depicted on an Old Babylonian terracotta relief from Larsa (Barrelet 1968: pl. 54 no. 590); many terracotta figurines and plaques show the woman's body partly covered (see below).

In ancient Egypt, glimpses of women's bodies might also be considered erotic. In a story from the mid-second millennium BCE (Parkinson 1997: 109-111), King Snofru combats boredom by taking a boating trip on his palace lake with the ladies of the palace, attired in nets instead of their usual robes; he spends his time looking at them and enjoying himself. The nets the women wore seem to have been net-like fabrics or bead dresses, beneath which their bodies were visible (Janssen 1995-96; Knigge 1997).<sup>63</sup>

A love poem from the later second millennium also evokes partial nudity for erotic effect. The female lover is described as suggesting that she bathe in front of her boyfriend dressed in her tunic of finest royal linen (O Deir el-Medina 1266 and O Cairo Cat. 25218 r 9) – which presumably would become transparent and clinging when wet. This is particularly interesting since people are generally represented swimming unclothed (Decker & Herb 1994: pl. cdxxxvi-cdxl); however, it is not clear whether this was actually the case, since many of the depictions of women swimming are the decorative spoons discussed below, where their nudity may have had an erotic or aesthetic purpose.

The erotic aspects of nudity in ancient Egypt are often difficult to assess. A number of images from Egypt dating to the second half of the second millennium BCE show sexual intercourse between heterosexual couples, such as drawings on ostraca (Manniche 1987) or the well-known erotic papyrus now in the Turin Museum (Omlin 1973). Depictions of the nude female body also appear on ostraca (e.g. Vandier d'Abbadie 1937: pl. lv; Brunner-Traut 1956: pl. xxiii; Vandier d'Abbadie 1959: pl. cxxiii; Minault-Gout 2002: 42-43.50-51; **fig. E19**).



**fig. E19** Ostrakon Cairo Journal d'Entrée 63805 [Minault-Gout 2002: 51]

<sup>63</sup> By contrast, the bead dresses worn by elite women in tomb chapel paintings seem to have been worn over linen garments (Janssen 1995-96: 42-43).

Although the pictures of intercourse are very likely to be erotic, it is less clear whether the other images should also be interpreted as such (Toivari 2001: 143-144).

Egyptologists tend to extrapolate from the more explicit depictions of intercourse, together with the cues for sexual attraction mentioned in love songs and other texts, to identify features which the Egyptians probably found erotic. For instance, Phillipe Derchain (1975) has shown that the Egyptians found hair and elaborate wigs sexually attractive (cf. also Hollis 1990: 89): in the Tale of the Two Brothers, a wicked woman lies to her husband that his younger brother has tried to seduce her, and claims that he said, “Come, let’s spend a while making love – undo your plaits!” (P d’Orbiney 5.1-2; Graefe 1979). Here, luxuriant hair is considered desirable when making love. Many of the depictions of nude women on ostraca have lavish, elegantly arranged hair, so they too may have fallen into this category.

In other contexts, images of nudity may have been linked to sexual activity, regeneration, and rebirth in the afterworld. New Kingdom tomb chapels from the late 15<sup>th</sup> to mid-14<sup>th</sup> centuries BCE often include pictures of banquets where nude female musicians entertain the guests and nude young servant girls wait on the women, or sometimes on the married couples (e.g. Russmann 2001: 31; **fig. E20**).<sup>64</sup>



**fig. E20** Detail from the tomb of Djeserkareseneb [Leclant & al. 1980: 239]

This nudity is clearly linked to status: elite women are never depicted naked in these contexts. However, it is not clear whether naked musicians and servants at banquets actually appeared in real life, since other scenes in

<sup>64</sup> Women are occasionally shown waiting on men (Robins 1989: 112; Quack 2003: 60) but in this context they are fully clothed.

the tomb depict scenes such as the family going fowling and fishing dressed in their very best clothes, which are probably not true to life in many respects (Derchain 1976: 8-9), but form part of a conventionalized artistic repertoire of representing hopes and wishes for sexual activity, regeneration, and rebirth in the afterlife (Westendorf 1967: 142; Robins 1993a: 187-188).

These banquets could certainly be included in such a category, since they include motifs of rebirth and regeneration, such as lotuses, and features associated with sexual activity, such as mandrakes (Derchain 1976: 8). It is therefore possible that the naked maidens are also included to assist the tomb owner's rebirth and regeneration in the afterlife.<sup>65</sup>

Erotic images from Mesopotamia were recently analysed by Julia Assante (2002b) and Stefania Mazzoni (2002).<sup>66</sup> The largest group, Old Babylonian terracotta plaques, depict either a nude couple making love on a bed or having intercourse while standing and drinking, or a single nude spread-legged woman with or without a phallus between her legs or sitting above a supine man.<sup>67</sup> Assante argues that the images on Old Babylonian reliefs are associated with Inanna's erotic adventures and belonged to household magic. Although not large, a much higher number of examples of this group is well preserved, compared to other plaque groups: perhaps this is an indication that they were not intentionally broken like other terracottas (cf. Moorey 2003). Indeed, if, as Assante assumes, Sumerian love songs had instructive value, the explicit 'erotic' scenes on terracotta reliefs may also be interpreted as 'instructive' illustrations.<sup>68</sup>

That "the nude also relates to lived sexuality" has been suggested by John Berger (1972: 54), though this is an aspect difficult to verify. Sumerian love songs, spoken by Inanna and Dumuzi, probably provide an ideal view of love and sex (Leick 1994; Assante 2003) and may represent things as they ought to be than as they were for mortal couples. Although much later in date, incantations and omens may reflect 'lived sexuality' more realistically (Biggs 2002; Guinan 1997; 2002); sex omens, for example, attach negative value to women who are sexually dominant and assert their sexuality, because this threatened a man's relationship with his god and could even injure his health and finances (Guinan 1997; 2002). As Walter Farber pointed out, Babylonian marriages were not based on love but

<sup>65</sup> However, Assmann (1989: 11) argues that the erotic is to a great extent sublimated into the aesthetic in such cases.

<sup>66</sup> See also Assante in this volume. Pornographic images are extremely rare in Mesopotamia (cf. Assante 2003).

<sup>67</sup> Spread-legged women are also represented in the glyptic of the Uruk and Early Dynastic periods; cf. Mazzoni 2002, who interprets them as erotic and fertility images.

<sup>68</sup> Use of terracottas as didactic and teaching aids has been suggested by Mary Voigt; for Voigt's functional categories, cf. Moorey 2003: 6-7.

prearranged, and couples therefore could have used a little magic to induce sexual desire (Farber 1995: 1901; cf. Moorey 2003: 13). Farber uses this argument to explain the strong element of seduction in potency rituals and magical practices; the recitation of love songs plus viewing illustrations could also arouse desire.

Bahrani's suggestion that the "genre of the female body (was) displayed for the viewers' 'consumption'" is based on the inscription by King Assurbelkala of Assur (1073-1056 BCE) on the stone statues of nude women found at Nineveh (Asher-Greve 1997: fig. 11; Bahrani 2001: 43). According to the inscription, duplicates of the Nineveh statue were placed in several provinces, cities, and garrisons for "titillation" (Grayson 1999: 108 no. 10). Although this is not explicitly mentioned, these statues were erected for the pleasure of men, and we might speculate whether the king wanted to provide pleasure for his men, or to stimulate their libido with a view to boosting the production of future soldiers. It is not known whether such statues were traditionally on public view in Mesopotamian towns; Assurbelkala may have been the first king who placed images of a nude female in public space outside temple areas. However, the inscription informs us that the purpose of the images of nude females was erotic.

That contraceptives were known in ancient Egypt and Mesopotamia (Biggs 2000: 4-11; Toivari 2001: 168-170; Guiter 2001) provides evidence that sexual intercourse was not invariably linked to procreation, but was also engaged in purely for pleasure. It is known that Mesopotamian women had to provide no more than *one* son, and there are indications that at times overpopulation may have been a problem (Assante 2003: 26-27). In Egypt, by contrast, apart from years when the Nile was low, food was generally plentiful and the resources of the country were enough to support the population.

In Egypt, love poems are known from the late 14<sup>th</sup> to the 12<sup>th</sup> centuries BCE (Sweeney 2002). Egyptologists tend to assume that they do provide a key to lived sexuality in that the love songs give a reasonably accurate idea of what at least some Egyptians found sexually attractive. Elements which appear as erotic signifiers in the love poems are therefore identified as erotic signifiers when they appear elsewhere (Westendorf 1967: 143-144; Derchain 1976: 8).

On the other hand, the freedom of the young people described in the love poems is often viewed with considerable scepticism (Robins 1989: 110-111). It is not clear whether young people were actually allowed to meet unsupervised (cf. Wimmer 2000: 29) or to behave with so much sexual intimacy, or whether the freedom of the lovers is poetic licence.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Mathieu (1996: 152-155) argues for a scenario where the couple are betrothed but have not yet established a common household.

The erotic/sexual allure of Mesopotamian female nudes is largely a matter of speculation (**fig. M18** to **M20**). Because nude female terracotta figurines and plaques were found primarily in non-elite residential houses and areas,<sup>70</sup> Assante (2002b) argues that they belong in the realm of household magic; according to Pruss (2002) they have a divine aspect, whereas Moorey (2003: 10.29) cautions that magic use is not verifiable and that "any facile distinction between the religious and the secular, magic and religion, sexuality and maternity, has to be dismissed. They are too often symbiotic in these images." However, Moorey seems to agree with Bahrani that the nude female represents the feminine 'other' that is associated with sexuality and that therefore "sex in the symbolic order of Mesopotamia, is in the realm of Woman" (Bahrani 2002: 57; cf. Bahrani 2001; Moorey 2003: 11.32-33). Textual evidence is ambivalent: a woman could be sexually 'active' but was preferably a sexual object, or could act as a 'helpmate', for example, by reciting incantations to cure impotency. However, we can assume that, by the time a man needed help for impotency, erotic imagery was no longer efficient.<sup>71</sup>

As mentioned above, nudity is an ambivalent form, but not inherently 'erotic' as it is not only culture-specific, but also highly contingent on attributes and contexts.<sup>72</sup> The most common type of nude female figurines and plaques resembles that depicted on Old Babylonian seals (**fig. M16** and **M17**): hands clasped at the waist, a generally well-formed body, mostly without exaggerated hips and/or pubic triangle, and a comparatively simple hairstyle (**fig. M18**).<sup>73</sup> The woman appears rather demure and may represent ideally 'beautiful' young women, whose erotic attraction may also have been sexual non-aggressiveness, or even inexperience.<sup>74</sup> 'Vulva-style' figures show extravagant and some exaggerated features (**fig. M19**),<sup>75</sup>

<sup>70</sup> Assante 2002b; Moorey 2003: 25-26. Nude females made of different materials were also found in temples and palaces; terracottas were found within buildings (shrines and residential), courtyards, open spaces, streets, extra-mural areas, and among household and urban rubbish (Pruss 2002; Moorey 2003).

<sup>71</sup> E.g. Biggs 2002; Guinan 1997; 2002; Leick 1994. For sexual dreams and the use of male and female figurines in apotropaic rites, cf. Butler 1998.

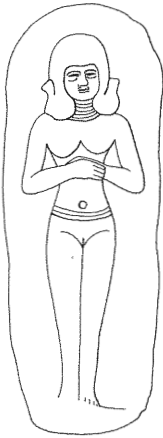
<sup>72</sup> According to Pruss (2002: 541), there is no proof that seal motifs depict the same beings as terracottas. For typology of ancient Near Eastern figures, cf. Uehlinger 1998. Auerbach's PhD thesis (1994) was not available to us; according to Assante, Auerbach distinguished eight subtypes (Assante 2002b: 7 n. 19). Cf. also Moorey 2003.

<sup>73</sup> For more illustrations, cf. Barrelet 1968: pl. 38-39; McCown & al. 1967: pl. 127; Woolley & Mallowan 1976: pl. 67-60.

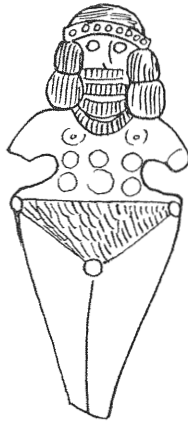
<sup>74</sup> Cf. Pruss (2002: 543-544), who argues that nudity and frontal position are *not* signs of passivity, and that nude women are shown in "offensive and directly erotic manner" and appear self-confident. Porter (2002: 529-530) suggested that this type of nude female lying on a bed may represent a dead woman. For good illustrations, cf. Parrot 1970: 292 fig. 358B; 299 fig. 366.

<sup>75</sup> For a good illustration, cf. Parrot 1970: 298 fig. 365.

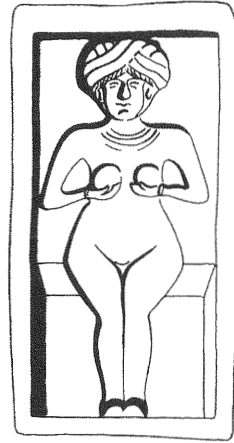
particularly the pubic area and hips, an elaborate hairstyle or head-gear, and some are partly dressed (e.g. Barrelet 1968; Woolley & Mallowan 1976). These nudes may represent more mature, sexually experienced women.



(fig. M18)



(fig. M19)



(fig. M20)

**fig. M18** Old Babylonia terracotta plaque from Ishchali [U. Winter 1983: fig. 68]

**fig. M19** Ur III/Isin-Larsa terracotta plaque from Tell Asmar [Barrelet 1968: 74 fig. 43]

**fig. M20** Old Babylonian mould from palace at Mari [Parrot 1959: 38 fig. 31]

Another type is women holding one or both breasts, an assertive if not a provocative erotic gesture (Barrelet 1968; McCown & al. 1967; Woolley and Mallowan 1976).<sup>76</sup> Three moulds for making such figurines were found in the Old Babylonian palace at Mari in a room next to a courtyard with a huge oven, proof that plaques were manufactured in the palace (Parrot 1959: 37-38 pl. 19). This nude woman wears a turban and a multiple chain necklace, and sits on a bench 'presenting' her breasts (**fig. M20**). While necklaces are a common attribute of nude women, turbans are rare in the Old Babylonian period but well attested in Early Dynastic sculpture and two-dimensional art. However, Early Dynastic turbaned women wear elaborate garments signifying high rank in statues found in temples, or in rituals depicted on various objects (Asher-Greve 1985). High-ranking women are generally not represented nude, though in the context of the Mari palace, which housed a harem, 'erotic' nudes may represent harem women, and the plaques may have had the 'magic' function of enhancing a

<sup>76</sup> The position of the hands indicates the 'presenting' of the breast rather than pressing out milk (Pruss 2002: 544). A variation of this type is the woman holding one breast (Braun-Holzinger 1984: pl. 43 nos. 197-199); a nude woman presenting her breast to her partner while both are lying on a bed is depicted on an unprovenanced terracotta plaque (U. Winter 1983: fig. 360).



woman's sexual attractiveness over competitors. Such plaques may have been a woman's form of incantation. Some nude or partly nude women show rather exaggerated and even frightening features.<sup>77</sup> The aesthetic aspect may be significant for the meaning of these figurines, as exaggerated and/or frightening features might have had an apotropaic function.<sup>78</sup> Rites (or rage against a woman?) may have resulted in the deliberate breaking and/or discarding of these items, since most figurines and plaques were found as fragments.<sup>79</sup>

Anonymity sets images of nude females apart from votive statues and statuettes in temples (votive statues represent individuals; Braun-Holzinger 1991), meaning that nudity is associated with personification and has ontological implications. Female nudity is 'being plus woman' compared to a queen, female priestess, or a woman in another capacity (whether or not they are named). That the human body is an ontological form, is evident in the mythological account of the creation of human beings, who were 'formed' out of clay. As a consequence, form dominates matter and the nude form can be considered the 'essence' of human beings, who were created as complementary couples in a second phase (Asher-Greve 1997: 433.455 n. 16; Asher-Greve 2003: 11-13).

That the female nude is the most common image in terracottas of the earlier second millennium BCE is explained by Moorey as the result of the growth of masculinization in that period (Moorey 2003: 25.29.31). Although eroticism and sexual attractiveness were not considered prerogatives of the feminine gender (e.g. Leick 1994; Assante 2002a; 2002b), femininity was perceived and represented by men as either idealized, ambiguous, or even frightening (Asher-Greve 2002: 18-19; Bahrani 2002: 57). 'Lived sexuality' was not merely a pleasurable or procreative activity but had ambiguous aspects and was also perceived as a liminal experience (Assante 2002a; Guinan 1997; 2002). That 'Man' devised stereotyped images of the static unclothed female body may be interpreted as an attempt to hold 'Her' spellbound; by 'capturing' feminine powers in an image, the female nude became the most polyvalent of all nude figures. In contrast, masculine nudity, although it has a different meaning, is less ambivalent, thanks to its association with either cult/ritual or the hero, fighting threatening forces or guarding divine space to uphold order.

<sup>77</sup> E.g. Barrelet 1968: pl. 33.35.74; McCown & al. 1967: pl. 122; Parrot 1970: fig. XIV(A).

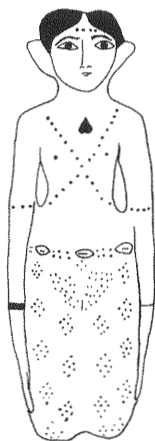
<sup>78</sup> Many of these hold a tambourine (Barrelet 1968: pl. 35-37); Assante (2002b) suggests the noise of music instruments had a magical function, serving to keep evil away. Clay figures of witches are mentioned in Maqlu (CAD E: 144), and the 'hideous' types may represent witches.

<sup>79</sup> Moorey (2003: 10.29). Moorey argues that terracottas were used and deposited of like household pots (2003: 22, cf. 2003: 2.20).

Comparable representations of nude females are known from Egypt. Statuettes of naked women from the second millennium BCE are found in houses, but, unlike the Mesopotamian terracottas, they are also frequently found in tombs of both men and women and as votive offerings in the temples of Hathor (Pinch 1993: 198-225).

Generally, these statuettes have an elaborate hairstyle and wear nothing but their jewellery. We suggest that the jewellery worn by images of nude women in both Egypt and Mesopotamia differentiates them from naked figures, stressing that although these women are unclothed they are not physically deprived: they, or their family, or beloved, or master, can afford to buy jewellery. It is difficult to relate this jewellery to real-life practice: We imagine it could be rather scratchy when making love, or what if the threads broke and the beads sprang in all directions? We wonder whether, as for modern designer underwear, the point was to enjoy removing it.

The earlier Egyptian statuettes were made of faience (**fig. E21**); in the mid-second millennium BCE, more schematic versions made from wood and clay appear.



**fig. E21** Faience figurine [Robins 1993a: 57]

In the second half of the second millennium, these figurines may lie on a bed, and be accompanied by small children (**fig. E8**). They were once interpreted only in terms of arousing male desire – for instance, Winlock suggested that they were dancing girls placed in tombs “in order that their spirits might while away the time of the Theban grandees in the tedious hours of eternity” (Winlock 1932: 36) – but in fact, as Wolfgang Helck (1975: 684) and Geraldine Pinch (1983: 225) have remarked, since they are also found in women’s tombs, in houses, and in temples of deities connected to fertility, they may well have a much wider and more generalized connection with sexual activity. As Robert Bianchi put it, “any one figurine

might serve any aspect of the range of human sexual experience, from physical sex, including conception and childbirth, to metaphysical regeneration and fecundity in the broadest sense" (Fazzini & al. 1989: no. 26; cf. Parkinson 1999: 172). These images apparently had a range of meanings, from hopes and wishes for sexual activity and fertility in this life to rebirth in the next. Since these statuettes were found in women's tombs, does this mean that women appropriated this iconography for themselves? Or did the presence of these statuettes in women's tombs reflect the ideals and wishes of those who buried them?

Another group of objects depicting nudes are the representations of nude young women from the second half of the second millennium. Young women appear frequently as mirror handles (Derriks 2001; Quack 2003), or as part of ornamental cosmetic vessels, and as elaborate spoons which may have been used in a ritual context (Gamer-Wallert 1967; Kozloff 1996: 331-358; Müller 2003: 71-82). In Mesopotamia too, nude female figurines were also used as decorative objects, or as decorative motifs on objects, such as pins, buckles, stands, or other items, either as votive gifts or luxury items belonging to the 'elite'.

By and large, these images are beautifully made and aesthetically attractive. It is clear from Egyptian texts that the Egyptians did indeed derive pleasure from looking at beautiful people (M. Müller 1998; Green 2001). However, the nudes are not only aesthetically attractive, but also magical, communicating renewal and rejuvenation to their users (Derriks 2001: 61), and also have erotic connotations, echoing aspects of Hathor, goddess of love and sex.<sup>80</sup> Many of these images form the handles of mirrors, which have a strong connection with Hathor and with rejuvenation; others are depicted playing musical instruments, which again are associated with Hathor (Robins 1993a: 185). The images also include features which occur in explicitly erotic contexts elsewhere: like the figurines and the women in the Turin Erotic Papyrus, these young women often wear elaborate hairstyles, jewellery, and hip girdles (Derchain 1976: 8; Robins 1993a: 185; Meskell 2000: 434), which might indicate that they were intended to be erotic.

The modern viewer might see some of these images as children, but given that women probably married young to make the most of their childbearing years (Toivari 2001: 52-53), Egyptians might well have considered them to be young marriageable women, "*à l'aube d'une maturité de femme*", as Derriks (2001: 59) elegantly puts it.

<sup>80</sup> By contrast, Quack (2003: 58-59) interprets the mirrors as primarily for practical use in this life, rather than rejuvenation in the next. He suggests that the nudity also refers to young girls in this-life contexts, such as servant girls, or maybe a young daughter helping her mother with her hairdo (2003: 60-62).

## VIII. Summary and conclusions

We have found the following five categories of nakedness/nudity more or less applicable to both ancient Mesopotamia and ancient Egypt. However, an image may have a range of meanings and functions, and often can be assigned to more than one category. Some reasons for “unclothedness” remain inexplicable.

1. Status and gender. The unclothed body is contrasted to the clothed body in order to signify rank (elite versus non-elite), gender differences, or age (children/youths versus adults). With children it may reflect real life, although childhood nudity might also be iconic; however, children were not always depicted naked.
2. Nakedness as a sign of deprivation, humiliation, and death in the depiction of prisoners of war and slain enemies; these may reflect situations in real life.
3. Practical or functional nakedness. The body is unclothed for practical reasons, such as certain work activities, swimming, making love, or giving birth. Wrestlers and possibly ‘entertainers’ (musicians, dancers, acrobats) may have been naked for practical or functional reasons. The nakedness of ‘entertainers’ may also be a sign of status and/or erotic nature; lovemaking scenes with naked couples undoubtedly have sensual/erotic implications.
4. Erotic nudity. The totally or partly unclothed body evokes desire or is an object of desire, enhances pleasure, and/or is a sexual object. These representations may have instructional or magical functions, and in the context of Egyptian tombs express desires and hopes for this world or the next.
5. Some bodies are unclothed for ritual and/or symbolic reasons, others possibly for magic/apotropaic purposes: e.g. nude deities, nude heroes, nude females, cultic officiants, and priests.

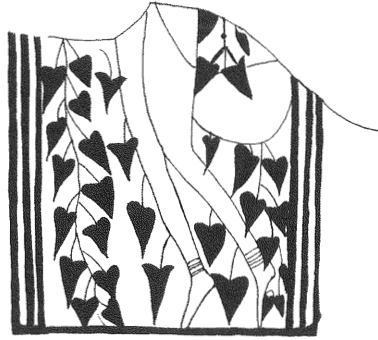
There seem to be three major differences between Mesopotamia and Egypt. Firstly, the Egyptians seem to have understood the naked body also as a means for rebirth, renewal, and rejuvenation in the afterworld. Secondly, although elite women in ancient Egypt were virtually never represented naked, they were depicted in clothes which revealed a great deal of body shape in a manner in which elite men in ancient Egypt were not depicted. In Mesopotamia, on the other hand, both elite men and elite women are dressed in comparatively loose garments.

As far as we know, our material was designed by male artists, and much of it was produced for a male clientele (Robins 1993a: 176; Toivari 2001: 143-146; Reade 2002: 551). Images of nude women may have been displayed for the male gaze, as the modes of gender representation exhibit a certain male bias in depictions of nude women. Female nudes are portrayed rather differently from male nudes: not only is the sexualized and static

female body contrasted with the relatively de-sexualized and active male body, but women's bodies can be depicted in an exaggerated, even 'ugly' manner, which is not found in representations of male nudes. In Egyptian art, women are almost invariably represented in an idealized fashion as young and beautiful (Robins 1993a: 180), irrespective of their actual age. Images of wise, experienced older women, for instance, are very rare (but see Arnold 1996: 30-31.76-79). These images were mostly generated for the rich, privileged male gaze. However, a more subversive reading of the images from a female gaze might be possible. Here the viewer is very much in the realm of guesswork, so that our reconstructions are probably strongly shaped by our own views. Lynn Meskell, for instance, thinks that women could have been unhappy with the way they were represented: "How women viewed their explicit sexualization, along with their female offspring, is incalculable ... it is nonetheless possible that female viewers were aware of, and even dissatisfied with, their unequal treatment" (Meskell 2002: 140). Or one might wonder whether, in addition to the message that a given man has a certain beautiful woman available to him in the afterworld for his joy and delight, one could also imagine a message that the woman has the same handsome man available to her.

Images of unclothed humans appear in very different contexts. In Mesopotamia unclothed men feature in sculpture or ritual scenes on view in temple areas and palaces, where visual representation conformed to 'official ideology' and had to satisfy the demands of the institution as well as the person(s) commissioning them. This meant that they were 'performative' in different ways from non-formal art, the latter representing generic categories instead of historic events, cultic rituals, or individuals. Nude heroes and female nudes are anonymous, detached from 'reality' as in the case of the hero, or from context, as in the case of the frontal female nude. The female nude, more than the nude hero, is a common motif on objects made for private use, which seem to have allowed artists more freedom to experiment. The popularity of the female nude may have roots in folk religion and practices, to some degree. Images of nude females were relatively widespread in Egypt. A wall painting in one of the houses in the tomb-builders' village at Deir el-Medina depicts a nearly nude dancing girl (**fig. E22**). Such images may have enjoyed a fairly wide distribution, if Lynn Meskell is correct in asserting that the material culture of Deir el-Medina is fairly typical of Egypt at that period.<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Meskell 2002: 38; cf. Grandet (2002: 56), who calls the inhabitants of the village "Égyptiens presque ordinaires", and Eyre (1999: 39): "There is no reason to imagine that the village had an atypical sociology".



**fig. E22** Wall painting from Deir el-Medina [Andreu 2002: 28]

As clothing was normative, the unclothed body occupied a marginal position, confined to specific spheres (mythic/religious, cultic/ritual, war, death, and afterlife), or as a sign of social status (low(er) rank, age). Representation of the naked or nude body cannot be considered self-evident, “natural”, or “universal” (cf. the Chinese attitude described above), and its appearance in Egyptian and Mesopotamian art is the result of particular perceptual conventions. The basis of images of nakedness/nudity is morphological, i.e. the representation – often idealized or stylized – of the anatomically formed human body (mimesis). As for the distinction between nakedness and nudity, figures depicted ‘naked’ also appear clothed in identical contexts or functions (e.g. engaged in cultic-ritual tasks, musicians, singers, enemy soldiers, prisoners of war, mother with infant, children); showing them naked may have been optional to some degree, and, although it remains unclear what or who influenced the choice, the alternative of ‘clothedness’ was considered an inherent characteristic of nakedness. In contrast, ‘the nude’ as eternal, archetypical, and ontological form was not optional because meaning depended on this form. Returning to François Jullien’s question, quoted in the introduction, as to whether the concept of ‘le nu’ was known before the Greeks, our answer is yes: ancient Egyptians and Mesopotamians perceived the nude as ‘incarnating’ essences and as a polyvalent form also used to ‘embody’ views on gender ‘différance’ (Derrida).

## ABBREVIATIONS

CAD = The Assyrian Dictionary of the University of Chicago, Chicago 1956-.

LÄ = Helck, Wolfgang & al. (ed.), 1975-92, *Lexikon der Ägyptologie*, 7 vol., Wiesbaden.

RLA = Ebeling, Erich & al. (ed.), 1928-, *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 10 vol. completed, Berlin & New York.

## BIBLIOGRAPHY

- Albenda, Pauline, 1987, "Woman, Child, and Family: Their Imagery in Assyrian Art", in: Durand, J.-M. (éd.), *La femme dans le Proche-Orient antique: Compte rendu de la XXXIII<sup>e</sup> Rencontre Assyriologique Internationale* (Paris, 7-10 juillet 1986), Paris, 17-21.
- Aldred, Cyril, 1968, *Akhenaten, Pharaoh of Egypt: A New Study*, London.
- al-Gailani Werr, Lamia, 1988, *Studies in the Chronology and Regional Style of Old Babylonian Cylinder Seals* (Bibliotheca Mesopotamica 23), Malibu.
- Amiet, Pierre, 1976, *L'art d'Agadé au Musée du Louvre*, Paris.
- 1980, *La glyptique Mésopotamienne archaïque*, Paris.
- Andreu, Guillemette, 2002, "Le site de Deir el-Médineh", in: Andreu, G. (éd.), *Les artistes de Pharaon: Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, Paris, 19-41.
- Arnold, Dorothea (ed.), 1996, *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York.
- Aruz, Joan (ed.), 2003, *Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, New York.
- Asher-Greve, Julia M., 1985, *Frauen in altsumerischer Zeit* (Bibliotheca Mesopotamica 18), Malibu.
- 1997, "The Essential Body. Mesopotamian Conceptions of the Gendered Body": *Gender and History* 9, 432-61 [reprinted in: Wyke, M. (ed.), 1998, *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean*, Oxford, 8-37].
- 2002, "Decisive Sex, Essential Gender", in: Parpola & Whiting 2002: 11-26.
- [forthcoming], "The Gaze of Goddesses. On the Meaning of Frontal Form in Late Early Dynastic, Akkadian, and Neo-Sumerian Images of Goddesses", *NIN Journal of Gender Studies in Antiquity* 4.
- Assante, Julia, 2002a, "Sex, Magic and the Liminal Body in the Erotic Art and Texts of the Old Babylonian Period", in: Parpola & Whiting 2002: 27-52.
- 2002b, "Style and Replication in 'Old Babylonian' Terracotta Plaques. Strategies for Entrapping the Power of Images", in: Loretz, O. & al. (ed.), *Ex Mesopotamia et Syria Lux: Festschrift für Manfred Dietrich zu seinem 65. Geburtstag* (Alter Orient und Altes Testament 281), Münster, 1-29.
- 2003, "From Whores to Hierodules. The Historiographic Invention of Mesopotamian Female Sex Professionals", in: Donohue, A.A. & Fullerton, M.D. (ed.), *Ancient Art and its Historiography*, Cambridge, 13-47.
- Assmann, Jan, 1989, "Der schöne Tag. Sinnlichkeit und Vergänglichkeit im altägyptischen Fest", in: Haug, W. & Warning, R. (ed.), *Das Fest*, Munich, 3-28.
- Auerbach, Elise, 1994, *Terra Cotta Plaques from the Diyala Region and Their Archaeological and Cultural Contexts*, Chicago.
- Baines, John R., 1990, "Restricted Knowledge, Hierarchy and Decorum: Modern Perceptions and Ancient Institutions": *Journal of the American Research Center in Egypt* 27, 1-23.
- Bahrani, Zainab, 1993, "The Iconography of the Nude in Mesopotamia": *Source Notes in the History of Arts* 12/2, 12-19.
- 2001, *Women of Babylon: Gender and Representation in Mesopotamia*, London.
- 2002, "Sex as Symbolic Form. Eroticism and the Body in Mesopotamian Art", in: Parpola & Whiting 2002: 53-58.

- Baqué-Manzano, Lucas, 2002, "Further Arguments on the Coptos Colossi": *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 102, 17-61.
- Barrelet, Marie-Thérèse, 1952, "A propos d'une plaque trouvée à Mari": *Syria* 29, 285-293.
- 1968, *Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique* (Bibliothèque Archéologique et Historique 85), Paris.
- Beaux, Nathalie, 1991, "La Signification du Châtiment au Pilon": *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 91, 33-53.
- Behrens, Peter, 1982, "Nacktheit", in: *LÄ* 4, 292-294.
- Berger, John, 1972, *Ways of Seeing*, London.
- Biggs, Robert D., 1998, "Nacktheit. A. I. In Mesopotamien", in: *RLA* 9, 64-65.
- 2000, "Conceptions, Contraception, and Abortion in Ancient Mesopotamia," in: George, A.R. & Finkel, I.L. (ed.), *Wisdom, Gods and Literature. Studies in Assyriology in Honor of W. G. Lambert*, Winona Lake, 1-13.
- 2002, "The Babylonian Sexual Potency Texts", in: *Parpola & Whiting 2002*: 71-78.
- Black, Jeremy & Anthony Green, 1992, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary*, London.
- Blocher, Felix, 1987, *Untersuchungen zum Motiv der nackten Frau in der altbabylonischen Zeit* (Münchner Vorderasiatische Studien 4), Munich.
- 1992a, *Siegelabrollungen auf frühaltbabylonischen Tontafeln im British Museum. Ein Katalog* (Münchner Vorderasiatische Studien 10), Munich.
- 1992b, "Gaukler im Alten Orient", in: Haas, V. (ed.), *Aussenseiter und Randgruppen. Beiträge zu einer Sozialgeschichte des Alten Orients* (Xenia 32), Konstanz, 79-111.
- Boehmer, Rainer M., 1957-71, "Götterkämpfe in der Bildkunst", in: *RLA* 3, 471-473.
- 1965, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit* (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 4), Berlin.
- 1999, *Uruk. Früheste Siegelabrollungen* (Ausgrabungen in Uruk-Warka, Endberichte 24), Mainz.
- Bologne, Jean-Claude, 2001, *Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls*, Weimar [original French edition: *Histoire de la pudeur*, Paris, 1999].
- Bourriau, Janine, 1988, *Pharaohs and Mortals. Egyptian Art in the Middle Kingdom*, Cambridge.
- Braun-Holzinger, Eva A., 1984, *Figürliche Bronzen aus Mesopotamien* (Prähistorische Bronzefunde I/4), Munich.
- 1991, *Mesopotamische Weihgaben der frühdynastischen bis altbabylonischen Zeit* (Heidelberger Studien zum Alten Orient 3), Heidelberg.
- 1999, "Apotropaic Figures at Mesopotamian Temples in the Third and Second Millennia", in: Abusch, T. & van der Toorn, K. (ed.), *Mesopotamian Magic. Textual, Historical, and Interpretative Perspectives* (Ancient Magic and Divination 1), Groningen.
- Broze, Michèle, 1996, *Mythe et roman en Égypte ancienne. Les aventures d'Horus et Seth dans le Papyrus Chester Beatty I* (Orientalia Lovaniensia Analecta 76), Leuven.
- Brunner, Helmut, 1964, *Die Geburt des Gottkönigs. Studien zur Überlieferung eines altägyptischen Mythos* (Ägyptologische Abhandlungen 10), Wiesbaden.



- Brunner-Traut, Emma, 1955, "Die Wochenlaube": Mitteilungen des Instituts für Orientforschung 3, 11-30.
- 1956, Die altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der Deutschen Museen und Sammlungen, Wiesbaden.
- Buccellati, Giorgio & Kelly-Buccellati, Marilyn, 1995-96, "The Royal Storehouse of Urkesh. The Glyptic Evidence from the Southwest Wing": *Archiv für Orientforschung* 42/43, 1-32.
- Butler, Sally A. L., 1998, Mesopotamian Conceptions of Dreams and Dream Rituals (*Alter Orient und Altes Testament* 258), Münster.
- Canby, Jeanny Votys, 2001, The "Ur-nammu" Stela (*University Museum Monograph* 110), Philadelphia.
- Cholidis, Nadja, 2003, "The Treasure of Ur from Mari", in: Aruz, J. (ed.) 2003: 139-147.
- Clark, Kenneth, 1960, *The Nude. A Study of Ideal Art*, 2<sup>nd</sup> edition, Harmondsworth.
- Collon, Dominique, 1982, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals II: Akkadian, Post Akkadian, Ur III Periods*, London.
- 1986, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals III. Isin-Larsa and Old Babylonian Periods*, London.
- 1987, *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*, London.
- Dalley, Stephanie, 1989, *Myths from Mesopotamia*, Oxford.
- Dasen, Véronique, 1993, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford.
- de Garis Davies, Norman, 1925, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, New York.
- 1943, *The Tomb of Rekh-mi-re at Thebes*, New York.
- Davies, Vivian & Friedman, Renée, 2002, "The Narmer Palette. An Overlooked Detail", in: Eldamaty, M. & Trad, M. (ed.), *Egyptian Museum Collections around the World. Studies for the Centennial of the Egyptian Museum Cairo*, Cairo, 243-246.
- Decker, Wolfgang & Herb, Michael, 1994, *Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten. Corpus der bildlichen Quellen zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz und verwandten Themen (Handbuch der Orientalistik I/14)*, Leiden.
- Delougaz, Pinhas & Hill, Harold D. & Lloyd, Seton, 1967, *Private Houses and Graves in the Diyala Region* (*Oriental Institute Publications* 88), Chicago.
- Derchain, Philippe, 1975, "La perruque et le crystal": *Studien zur Altägyptischen Kultur* 2, 55-74.
- 1976, "Symbols and Metaphors in Literature and Representations of Private Life": *Royal Anthropological Institute News* 15, 7-10.
- Derriks, Claire, 2001, *Les miroirs cariatides égyptiens en bronze. Typologie, chronologie et symbolique* (*Münchener Ägyptologische Studien* 51), Mainz.
- Duelke, Britta, 2002, "Nakedfella oder Varianten der Nacktheit", in: Gernig (ed.) 2002c: 167-184.
- Duell, Prentice & al., 1938, *The Mastaba of Mereruka I* (*Oriental Institute Publications* 31), Chicago.
- Duerr, Hans Peter, 1988-99, *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, 5 vol. Frankfurt a.M.
- Elias, Norbert, 1939, <sup>17</sup>1992, *Über den Prozess der Zivilization*, Frankfurt a.M.
- Epigraphic Survey of the University of Chicago, 1970, *Medinet Habu, 8: The Eastern High Gate with Translations of Texts* (*Oriental Institute Publications* 94), Chicago.

- Eyre, Christopher J., 1999, "The Village Economy in Pharaonic Egypt", in: Bowman, A.K. & Rogan, E. (ed.), *Agriculture in Egypt from Pharaonic to Modern Times* (Proceedings of the British Academy 96), Oxford, 33-60.
- Farber, Walter, 1995, "Witchcraft, Magic, and Divination in Ancient Mesopotamia", in: Sasson, J.M. (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East*, New York, 1895-1910.
- Fazzini, Richard A. & Bianchi, Robert S. & Romano, James F. & Spanel, Donald B., 1989, *Ancient Egyptian Art in the Brooklyn Museum*, New York.
- Feucht, Erika, 1984, "Verjüngung und Wiedergeburt": Studien zur altägyptischen Kultur 11, 401-417.
- Forman, Werner & Quirke, Stephen, 1996, *Hieroglyphs and the Afterlife in Ancient Egypt*, London.
- Foxvog, D., Heimpel, W. & Kilmer, A.D., 1980-83, "Lamma/Lamassu. A. I. Mesopotamien. Philologisch", in: RLA 6, 446-453.
- Frandsen, Paul John, 1997, "On Categorization and Metaphorical Structuring. Some Remarks on Egyptian Art and Language": *Cambridge Archaeological Journal* 7, 71-104.
- Gamer-Wallert, Ingrid, 1967, *Der verzierte Löffel. Seine Formgeschichte und Verwendung im alten Ägypten* (Ägyptologische Abhandlungen 16), Wiesbaden.
- Gernig, Kerstin, 2002a, "Bloss nackt oder nackt und bloss?", in: Gernig 2002c: 7-29.
- 2002b, "Postadamitische Rache am Sündenfall? Nacktheit in Kultur- und Sittengeschichten der Jahrhundertwende", in: Gernig (ed.) 2002c: 67-85.
- (ed.), 2002c, *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln.
- Goedicke, Hans, 1970, "The Story of the Herdsman": *Chronique d'Égypte* 45/89, 244-266.
- Goelet, Ogden, 1993, "Nudity in Ancient Egypt": *Source. Notes in the History of Art* 12/2, 20-31.
- Graefe, Erhart, 1979, "WNH 'Lösen' (zu pHarris 500, 5.12-6.2 und pD'Orb. 5.1-2)": *Studien zur Altägyptischen Kultur* 7, 53-61.
- Grandet, Pierre, 2002, "La communauté d'artisans de Deir el-Médineh sous les Ramsès", in: Andreu, G. (ed.), *Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, Paris, 43-47.
- Grayson, A. Kirk, 1991, *Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC I (1114-859 BC)* (The Royal Inscriptions of Mesopotamia, Assyrian Periods 2), Toronto.
- Green, Lynn, 2001, "Beauty", in: Redford, D.B. (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* 1, Oxford, 167-171.
- Guinan, Ann K., 1997, "Auguries of Hegemony. The Sex Omens of Mesopotamia": *Gender and History* 9, 462-479. [reprinted in: Wyke, M. (ed.), 1998, *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean*, Oxford, 38-55].
- 2002, "Erotomany: Scripting the Erotic", in: Parpola & Whiting 2002: 185-202.
- Guiter, Jacques, 2001, "Contraception en Égypte ancienne": *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 101, 221-236.
- Hall, Rosalind, 1986, *Egyptian Textiles* (Shire Egyptology 4), Princes Risborough.
- Hannig, Rainer, 1995, *Die Sprache der Pharaonen. Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800-950 v.Chr.)*, Mainz.

- Hare, Tom, 1999, *ReMembering Osiris. Number, Gender and the Word in Ancient Egyptian Representational Systems*, Stanford.
- Harpur, Yvonne, 1987, *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom, Studies in Orientation and Scene Content*, London.
- Harris, John R., 1977, "Akhenaten or Nefertiti?": *Acta Orientalia* 38, 5-10.
- Harris, Rivkah, 1990, "Images of Women in the Gilgamesh Epic", in: Abusch, T. & al. (ed.), *Lingering over Words. Studies in Ancient Near Eastern Literature in Honor of William L. Moran*, Atlanta, 219-230.
- Harvey, Julia, 2001, *Wooden Statues of the Old Kingdom. A Typological Study (Egyptological Memoirs 2)*, Leiden.
- Heessel, Nils P., 2002, *Pazuzu. Archäologische und philologische Studien zu einem altorientalischen Dämon (Ancient Magic and Divination 4)*, Leiden.
- Helck, Wolfgang, 1975, "Beischläferin", in: *LÄ* 1, 684-686.
- Hollis, Susan Tower, 1990, *The Ancient Egyptian "Tale of Two Brothers". The Oldest Fairy Tale in the World*, Norman (Oklahoma).
- Hornung, Erik, 1968, *Altägyptische Höllenvorstellungen (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse Band 59, Heft 3)*, Berlin.
- 1990, *The Valley of the Kings. Horizon of Eternity*, New York.
- 1999, *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*, Ithaca & New York.
- Janssen, Rosalind M. & Janssen, Jac J., 1990, *Growing Up in Ancient Egypt*, London.
- 1995-96, "Ancient Egyptian Erotic Fashion. Fishnet Dresses": *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt* 6/4, 41-47.
- Jullien, François, 2000, "Le nu impossible", in: Jullien, F., *De l'essence ou du nu*, Paris, 54-152.
- Katz, Dina, 1985, "Inanna's Descent and Undressing the Dead as a Divine Law": *Zeitschrift für Assyriologie* 85, 221-233.
- Kemp, Barry J. & Vogelsang-Eastwood, Gillian, 2001, *The Ancient Textile Industry at Amarna (Egypt Excavation Society Memoir 68)*, London.
- Knigge, Carsten, 1997, "Die Bekleidung der Ruderinnen in der Geschichte des Papyrus Westcar": *Göttinger Miszellen* 161, 103-105.
- König, Oliver, 1990, *Nacktheit: Soziale Normierung und Moral*, Opladen.
- 2002, "Von geil bis gemütlich. Vergesellschaftete Nacktheit", in: Gernig (ed.) 2002c: 31-44.
- Köpping, Kalus-Peter, 2002, "Heilung durch Entgrenzung des tabuisierten Körpers. Der rituelle Exzess in Theorien über Tradition und Moderne", in: Gernig (ed.) 2002c: 131-165.
- Kramer, Samuel N., 1981, *History Begins at Sumer*, 3<sup>rd</sup> ed., Philadelphia.
- Kozloff, Arielle, 1996, "Ritual Implements and Related Statuettes", in: Kozloff, A. & Bryan, B., *Egypt's Dazzling Sun. Amenhotep III and his World*, Cleveland, 331-364.
- Kühne, Hartmut, 1978, "Das Motiv der nährenden Frau oder Göttin in Vorderasien", in: Sahin, S. & al. (ed.), *Studien zur Religion und Kultur Kleinasien. Festschrift für Friedrich Karl Dörner zum 65. Geburtstag am 28. Februar 1976*, Leiden, 504-515.
- Leclant, Jean, & al., 1980, *Les pharaons*, Paris.
- Leick, Gwendolyn, 1994, *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*, London.

- Lhote, André, 1954, *Les chefs d'oeuvre de la peinture égyptienne*, Paris.
- Lichtheim, Miriam, 1988, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom. A Study and an Anthology* (*Orbis Biblicus et Orientalis* 84), Freiburg.
- 1992, *Maat in Egyptian Autobiographies and Related Studies* (*Orbis Biblicus et Orientalis* 120), Freiburg.
- Manniche, Lise, 1987, *Sexual Life in Ancient Egypt*, London.
- Mathieu, Bernard, 1996, *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne* (*Bibliothèque d'Études* 115), Cairo.
- Mazzoni, Stefania, 2002, "The Squatting Woman. Between Fertility and Eroticism", in: *Parpola & Whiting 2002*: 367-377.
- McCown, Donald E. & Haines, Richard C. & Hansen, Donald P., 1967, *Nippur I. Temple of Enlil, Scribal Quarter and Soundings* (*Oriental Institute Publications* 78), Chicago.
- Mekhitarian, Arpag, 1994, *La misère des tombes thébaines* (*Monumenta Aegyptiaca* 6), Brussels.
- Menant, M. Joachim, 1883, *Recherches sur la glyptique orientale I: cylindres de la Chaldée*, Paris.
- Metropolitan Museum of Art, 1999, *Egyptian Art in the Age of the Pyramids*, New York.
- Meskell, Lynn, 2000, "Cycles of Life and Death: Narrative Homology and Archaeological Realities": *World Archaeology* 31, 423-441.
- 2002, *Private Life in New Kingdom Egypt*, Princeton.
- Minault-Gout, Anne, 2002, *Carnets de pierre. L'art des ostraca dans l'Égypte ancienne*, Milan.
- Moorey, P. Roger S., 2003, *Idols of the People. Miniature Images of Clay in the Ancient Near East* (*The Schweich Lectures of the British Academy* 2001), Oxford.
- Müller, Maya, 1998, "Egyptian Aesthetics in the Middle Kingdom", in: Eyre, C.J. (ed.), *Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologists*, Cambridge, 3-9 September 1995 (*Orientalia Lovaniensia Analecta* 82), Leiden, 785-792.
- Müller, Walter A., 1906, *Nacktheit und Entblössung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst*, Leipzig.
- Neal, Lynda, 1992, *The Female Body. Art, Obscenity and Sexuality*, London.
- Nissen, Hans J., 1988, *The Earliest History of the Ancient Near East, 9000-2000 B.C.*, Chicago.
- Omlin, Joseph A., 1973, *Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften*, Turin.
- Opificius, Ruth, 1961, *Das altbabylonische Terrakottarelief* (*Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 2), Berlin.
- von der Osten-Sacken, Elisabeth, 2002, "Überlegungen zur Göttin auf dem Burneyrelief", in: *Parpola & Whiting 2002*: 479-487.
- Parkinson, Richard B., 1997, *The Tale of Sinuhe and Other Ancient Egyptian Poems 1940-1640 BC*, Oxford.
- 1999, *Cracking Codes. The Rosetta Stone and Decipherment*, London.

- Parpola, Simo & Whiting, Robert M. (ed.), 2002, *Sex and Gender in the Ancient Near East. Proceedings of the 47<sup>th</sup> Rencontre Assyriologique Internationale*, Helsinki, July 2-6, 2001, Helsinki.
- Parrot, André, 1959, *Le Palais. Documents et Monuments (Mission Archéologique de Mari II/3)*, Paris.
- 1968, *Le "Trésor" d'Ur (Mission Archéologique de Mari IV)*, Paris.
- 1970, *Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum XII, vorchristlichen Jahrhundert*, Universum der Kunst, Munich.
- Perniola, Mario, 1989, "Between Clothing and Nudity", in: Feher, M. (ed.), *Fragments for a History of the Human Body 2*, New York, 237-265.
- Pientka, Rosel, 2002, "Aphrodisiaka und Liebeszauber im Alten Orient", in: Parpola & Whiting 2002: 507-522.
- Pinch, Geraldine, 1983, "Childbirth and Female Figurines at Deir el-Medina and el-'Amarna": *Orientalia* 52, 405-414.
- 1993, *Votive Offerings to Hathor*, Oxford.
- Pollock, Susan & Bernbeck, Reinhard, 2000, "And They Said, Let Us Make Gods in Our Image: Gendered Ideologies in Ancient Mesopotamia", in: Rautman, A.E. (ed.), *Reading the Body. Representations and Remains in the Archaeological Record*, Philadelphia, 150-164.
- Porada, Edith, 1980, "The Iconography of Death in Mesopotamia in the Early Second Millennium B.C.", in: Alster, B. (ed.), *Death in Mesopotamia. XXVie Rencontre Assyriologique Internationale (Mesopotamia 8)*, Copenhagen, 259-270.
- Porter, Barbara N., 2002, "Beds, Sex, and Politics: The Return of Marduk's Bed to Babylon", in: Parpola & Whiting 2002: 523-535.
- Postgate, J. Nicholas, 1994, "Text and Figure in Ancient Mesopotamia. Match and Mismatch", in: Renfrew, C. & Zubrow, E.B.W. (ed.), *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*, Cambridge, 176-184.
- Pruss, Alexander, 2002, "The Use of Nude Female Figurines", in: Parpola & Whiting 2002: 537-545.
- Quack, Joachim Friedrich, 2003, "Das nackte Mädchen im Griff halten. Zur Deutung der ägyptischen Karyatidenspiegel": *Die Welt des Orients* 33, 44-64.
- Reade, Julian, 2002, "Sexism and Homothelism in Ancient Iraq", in: Parpola & Whiting 2002: 551-568.
- Reichel, Andrea, 2002, "Wie nackt sind die Akte?", in: Gernig (ed.) 2002c: 301-325.
- Redford, Donald B., 1984, *Akhenaten. The Heretic King*, Princeton.
- Robins, Gay, 1989, "Some Images of Women in New Kingdom Art and Literature", in: Lesko, B. (ed.), *Women's Earliest Records from Ancient Egypt and Western Asia (Brown Judaic Studies 166)*, Atlanta, 104-116.
- 1993a, *Women in Ancient Egypt*, London.
- 1993b, "The Representation of Sexual Characteristics in Amarna Art": *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 23, 29-41.
- Robins, Gay, 1997, *The Art of Ancient Egypt*, London.
- Roth, Ann Macy, 2000, "Father Earth, Mother Sky. Ancient Egyptian Beliefs about Conception and Fertility", in: Rautmann, A. E. (ed.), *Reading the Body. Representations and Remains in the Archaeological Record*, Philadelphia, 187-201.
- Russmann, Edna (ed.), 2001, *Eternal Egypt. Masterworks of Ancient Art from the British Museum*, London.

- Schulz, Regine, 1995, "Überlegungen zu einigen Kunstwerken des Alten Reiches im Pelizaeus-Museum, Hildesheim", in: Stadelmann, R. & al. (ed.), *Kunst des Alten Reiches. Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991* (Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo Sonderschrift 28), Mainz, 119-131.
- Schwab, Andreas, 2002, "Ohne Hintergedanken? Ambivalente Stilisierung der Nacktheit auf dem Monte Verità", in: Gernig (ed.) 2002c: 111-129.
- Scurlock, Joann, 2002, "Soul Emplacement in Ancient Mesopotamian Funerary Rituals", in: Ciruolo, L. & Seidel, J. (ed.), *Magic and Divination in the Ancient World* (Ancient Magic and Divination 2), Leiden.
- Seidl, Ursula, 1998, "Nacktheit. B. In der Bildkunst", in: RLA 9, 66-68.
- Seipel, Wilfried, 1992, *Gott, Mensch, Pharaoh. Viertausend Jahre Menschenbild in der Skulptur des Alten Ägypten*, Vienna.
- Simpson, William Kelly & Ritner, Robert K. & Tobin, Vincent A. & Wente, Edward F. Jr., 2003, 3<sup>rd</sup> ed., *The Literature of Ancient Egypt*, New Haven & London.
- Spencer, Alan Jeffrey, 1993, *Early Egypt. The Rise of Civilisation in the Nile Valley*, London.
- Steible, Horst, 1982, *Die altsumerischen Bau- und Weihinschriften I: Inschriften aus 'Lagaš'* (Freiburger Altorientalische Studien 5/I), Wiesbaden.
- Sternberg-El-Hotabi, Heike, 1999, *Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der Horusstelen. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte Ägyptens im 1. Jahrtausend v. Chr.* (Ägyptologische Abhandlungen 62/I), Wiesbaden.
- Stol, Marten, 1998-2001, "Nanaja", in: RLA 9, 146-151.
- Suter, Claudia E., 2000, *Gudea's Temple Building. The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image* (Cuneiform Monographs 17), Groningen.
- Spycket, Agnès, 1980-83, "Lamma/Lamassu. B. Archäologisch", in: RLA 6, 453-455.
- Sweeney, Deborah, 2002, "Gender and Language in the Ramesside Love Songs": *Bulletin of the Egyptological Seminar* 16, 27-50.
- Tatlow, Anthony, 1994, "Alienation and the Dialectics of Acculturation. Brecht and Aesthetics of Chinese Painting", in: Gerstle, A. & Milner, A. (ed.), *Recovering the Orient. Artists, Scholars, Appropriations*, Chur, 83-107.
- Thomas, Nancy (ed.), 1995, *The American Discovery of Ancient Egypt*, Los Angeles.
- Toivari-Viitala, Jaana, 2001, *Women at Deir el-Medina. A Study of the Status and Roles of the Female Inhabitants in the Workmen's Community during the Ramesside Period* (Egyptologische Uitgaven 15), Leiden.
- Tosi, Mario & Roccati, Alessandro, 1972, *Stele e altre epigrafi di Deir el Medina*, Turin.
- Uehlinger, Christoph, 1998, "Nackte Göttin. B. In der Bildkunst", in: RLA 9, 53-64.
- Vandersleyen, Claude, 1984, "Amarnismes. Le 'disque' d'Aton, le 'roi' asexué": *Chronique d'Égypte* 59, 8-13.
- Vandier d'Abbadie, Jeanne, 1937, *Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh (nos. 2256 à 2722). Documents de fouilles publiés par les membres de l'institut français II.2*, Cairo.
- 1959, *Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh (nos. 2734 à 3035). Documents de fouilles publiés par les membres de l'institut français II.4*, Cairo.
- Waetzoldt, Hartmut, 1980-83, "Kleidung. A. Philologisch", in: RLA 6, 18-31.

- Weindler, Fritz, 1915, *Geburts- und Wochenbettdarstellungen auf Altägyptischen Tempelreliefs*, Munich.
- Werbrouck, Marcelle, 1938, *Les pleureuses dans l'Égypte ancienne*, Brussels.
- Westendorf, Wolfhart, 1967, "Bemerkungen zur 'Kammer der Wiedergeburt' im Tutanchamungrab": *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 94, 139-150.
- Wiggermann, Frans A. M., 1985-86, "The Staff of Ninšubura. Studies in Babylonian Demonology, II": *Jaarbericht Ex Oriente Lux* 19, 3-34.
- 1993-97, "Mischwesen: §5 Flügelgestalten", in: *RLA* 8, 239-241.
- 1998, "Nackte Göttin. A. Philologisch", in: *RLA* 9, 46-53.
- Williams, Michael A., 1989, "Divine Image – Prison of Flesh. Perceptions of the Body in Ancient Gnosticism", in: Feher, M. (ed.), *Fragments for a History of the Human Body* 1, New York, 129-147.
- Wimmer, Stefan, 2000, "Ancient Egyptian Love Songs: Papyrus Harris 500: New Insights into Old Problems", in: Modras, K. (ed.), *The Art of Love Lyrics. In Memory of Bernard Couroyer, OP, and Hans Jacob Polotsky, First Egyptologists in Jerusalem (Cahiers de la Revue Biblique 49)*, Paris, 25-33.
- Winlock, Herbert E., 1922, "Excavations at Thebes": *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 17, 19-49.
- Winter, Irene J., 1985, "After the Battle is Over. The Stele of Vultures and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East", in: Kesster, H.L. & Simpson, M.S. (ed.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages (Studies in the History of Art 16)*, Washington, 11-31.
- Winter, Urs, 1983, *Frau und Göttin (Orbis Biblicus et Orientalis 53)*, Freiburg.
- Wood, W., 1979, *Early Wooden Tomb Sculpture in Ancient Egypt*, PhD dissertation, Case Western Reserve University, 1977, University Microfilms, Ann Arbor.
- Woolley, Leonard & Mallowan, Max, 1976, *Ur Excavations 7. The Old Babylonian Period*, London.
- Wreszinski, Walter, 1923, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte I*, Leipzig.

## Undressing the Nude: Problems in Analyzing Nudity in Ancient Art, with an Old Babylonian Case Study

Julia Assante

This paper seeks to highlight Post-Enlightenment assumptions and visual habits that modern scholarship brings to the research of ancient nude images.<sup>1</sup> These habits of thinking and seeing often work to cover rather than disclose the various social meanings and uses of nudity as they were originally intended. As they stem from a broad spectrum of modern thinking – Enlightenment ideas of science and power, Darwinian theory and Victorian anthropology, nineteenth-century esthetic conventions, as well as biased gender expectations – only a few points can be touched on here.

The two areas of focus, prehistory in general and the ancient Near East in particular, present two different sets of problems that, when compared, reveal more clearly the inconsistencies and double standards inherent in the way art history interprets ancient nudity. Prehistoric nudes are especially helpful diagnostic tools because interpretations applied to them have been, until recently, more the result of post-Darwinian fantasy than research. Despite the current theoretical material on the body that has led to significant breakthroughs in other areas of study, it has not adequately been applied to nudes of extreme antiquity and the ancient Near East, or it has been misapplied. Emphasis here will be on female nudity because the available interpretations for it are still more restricted than those of male nudity, which has historically been allowed a much wider range of meaning.

---

<sup>1</sup> Many thanks to Bärbel Hölscher for her helpful comments and insights on reading an earlier draft.



## I. Introduction

The emergence of 'The Nude' as 'the loftiest aim of art', according to Johann Joachim Winckelmann, rearranged art history.<sup>2</sup> 'The Nude' became a specialized genre, apart from, and superior to others. It was, and continues to be, subject to the rigorous esthetic standards developed in the previous two centuries that placed great value on naturalism as a style and femininity as a chief criterion of beauty. The new primacy of 'The Nude' as an art form promoted the belief that making nudes for male visual pleasure was the inevitable outcome of human instinct. Thus, art historians of the late nineteenth and early twentieth centuries appropriated images of naked females from as far back as the Palaeolithic into this genre. Removing female nudes of all periods from their contemporary contexts, they lined them up and presented them as an unbroken tradition of representation. The result has been a large number of distortions and misinterpretations. The greatest of these is that the meaning of nudity has remained essentially the same since the Dawn of Man.

One of the most entrenched interpretative frames for female nudes of the extreme past and the ancient Near East has been, of course, fertility. It is probably not news to most readers that designations of fertility functions, whether fertility goddesses and talismans or officiants in fertility cults, are increasingly less viable. In the last decade, much literature has appeared, mostly from scholars trained in gender studies in addition to their individual specializations, which shows that fertility and Mother Goddess descriptions of nudes are largely groundless.<sup>3</sup> In an age liberated by 'The Pill', the former notion that procreation is women's paramount contribution to humanity has come under fire. There has been an attendant explosion of theory on sexuality and gender as social constructions that omits fertility as an issue. Whereas the current trend in the analysis of female nudity has shifted away from fertility toward discussion about sexuality, the study of male nudity, despite the important progress made in other fields of research, has not resulted in comparable shifts for prehistoric and ancient Near Eastern sources.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Winckelmann 1872: I 312-13.

<sup>3</sup> The literature disproving the 'Goddess Culture' is too vast at this point to cite. Some foundational articles are various essays in Nelson & Kehoe 1990; Meskell 1995 & 1998 and especially Tringham & Conkey 1998 (including notes for bibliography). For an extensive feminist critique of prehistoric archaeology in general and historiography, see Nelson 1997.

<sup>4</sup> For male nudity in ancient Mesopotamia, see Winter 1996 concerning the Akkadian King Naram-Sin, Cifarelli 1995 and 1998 for Neo-Assyrian discussion, Assante 2000 and 2002b for Old Babylonian; for Assyrian males, see Assante 2000 and forthcoming articles a and b.

Although the change with regard to the female body is welcome and further exploration necessary, the current insistence on sexuality as a point of focus for extreme antiquity and the ancient Near East is, in the end, too limiting. Sexuality should be a neutral term, applicable to all representation, be it Whistler's *Mother* or rhinoceroses from the walls of Egyptian tombs. Yet when female nudity is involved, scholars fall into the trap of conflating sexuality with sexiness and subsequently measure the physical appeal of a nude against modern ideals. Sexuality read in this light confines nudes of the past to interpretations nearly as male centered and as biologically oriented as the discredited fertility explanations were. In addition, style is too strong a determinant in the study of the body. Art historians and archaeologists greatly privilege nude female images with naturalistic styles, whereas the sexuality of the schematic and highly stylized, which make up the vast majority of nudes from prehistory and the ancient Near East, seems to elude them. Further interpretative splits also anchored in nineteenth century systems of representation are based on the degree to which femininity or modesty is perceptible to the modern eye. As the Old Babylonian case study offered below demonstrates, the creation of nude figures, at least for what is provable from the ancient Near East, included a greater range of intentions, some of which had nothing to do with sexuality. This is not to say that the sexuality of such objects should go unexplored. However, it should be recognized that such investigation may be little more than a modern academic divergence, merely tangential to certain images. In some cases, it may be an outright imposition on ancient vision, so derailing research that the original intention of the image is no longer recoverable.

Ancient Near Eastern representations of nudity, whether male or female, carried a host of messages. Many of these would remain undetected in modern times without careful analysis of an object's specific archaeological and social environment. Nudity could indicate, for instance, a mythic moment at the beginning of time, before the gods created humans. Nudity could also unleash magical powers. It could signify criminalization, legendary heroism, priestly purity or religious subjugation. It could stand for an abstract quality, as we shall see, or indicate the dead, the defeated or the immortal. Even within the tighter frames of Mesopotamian erotic scenes in which the sexuality of both male and female participants is an explicit theme, the social meaning and the ultimate purpose of nudity in different sets of artifacts are quite various and were designed to elicit entirely different kinds of desire in the viewer. But as these different sets portrayed sexiness, art historians and archaeologists essentialized them, so that despite their substantial differences in content, in media, in time, place and consumer class, and so forth, they were read as exactly the same. Furthermore, interpretations were based on how scholars perceived the female nudes in the scenes. The refusal to acknowledge the nude and partially nude male sex partners in the same scenes is, as I will show, a

visual reflex, an unfortunate by-product of nineteenth century social conditioning, and it contributed to gross misinterpretations of not just the erotic scenes but of Mesopotamian women in general. The erotica reveals a great deal about ancient nudity, much of it surprising. Nevertheless, as I have written extensively about it elsewhere, it will not be included in the present study.<sup>5</sup> Suffice to say for now that sexual scenes from ancient Mesopotamia have nothing to do with fertility, nor with its supposed cults of sacred prostitution, nor with secular prostitution. These readings are inventions of scholarship that drew most of their authority from the imaginary musings of Sir James Frazer (Assante 2003).

## II. Modernity's creation of 'The Nude'

One of the first precepts of the Post-Enlightenment period to take to task is the notion that looking at images of female nakedness is an innate compulsion in Man. As such, they are made for men's visual pleasure as surely as Eve was made for Adam. This modern attitude of biological right naturalized the female body as an object of art, not much different from landscapes or the fruits and dead pheasants of still lifes. As part of nature, 'The Nude' of Modernity has no identity. Anonymity is expressed in common titles such as 'Woman at Bath', and often configured with a mental vacancy, such as that in the girl models of Renoir or in the fruit-and-flower-laden bare-breasted natives of Gauguin.<sup>6</sup> Paradigms of who looks at what or at whom are social constructions that change from place to place and from period to period, rather than inherent tendencies in human nature. Our present paradigm is traceable to the Enlightenment. According to Foucault, the Enlightenment brought a certain brand of power to the fore, the power of observation (as in science), of watching, of looking, in short, the Male Gaze. Men as objects, as spectacles, retreated behind monotone suits, dropping their embroidered pastel silks, their bows and laces, by the wayside of the previous century. By the nineteenth century, a real man was expected to avoid attracting visual attention. By contrast, women's fashions, which remained elaborate, commanded increasing notice. Who looks and who is seen became separated by gender, rather than by class, with the male in the dominant viewer role. Within the new power structure, the male nude as an erotic object in art dropped away and the tradition of 'The Nude' was reproduced as originating from the beginning of human history. What best describes Foucault's observations is Manet's painting, 'Déjeuner sur l'herbe', which features men

<sup>5</sup> See Assante 2000 for extensive and detailed coverage; see also Assante 2002b and forthcoming b.

<sup>6</sup> Renoir was notorious for firing models who looked capable of thinking. For the erotic association of fruits with Gauguin's models, see Nochlin 1988.

and women picnicking in the countryside. The two men and one woman are grouped together sitting on a ground cloth. The men wear black jackets, but the woman is nude. Her prominent placement in the foreground, the contrast of her illuminated pearly flesh with the flat black of the men's clothing, and, above all, the extreme illogic of the scene all serve to maximize her objectification and force the viewer into a male role. Manet, often the daredevil among his colleagues, must have meant it as a mocking commentary of the art of his time.

The nudes that scholars tend to locate as important markers of cultural advancement meet certain criteria of representation in use before the fall of Realism, when beauty was still the primary aim of art. These criteria were mostly Post-Enlightenment revisions of Hellenistic idealizations. A nude must first and foremost be lovely. She should display a certain reluctance to be seen or, at least, a lack of awareness that she is seen. She must be presented as youthful and feminine, and as exemplary of the 'weaker sex'. It was male artists who ultimately determined what feminine beauty should look like, circulating their own definitions through various visual media. By the late nineteenth century, 'The Nude' was an unavoidable part of the urban landscape. The statements of womanly beauty that Modernity imbued in the canonical nude are loaded with gender biases to which viewers are still deeply habituated. In addition, nakedness registers a false impression of seeing something primal, the essential being under the robes of cultural conditioning. The wide propagation and acceptance of an artificial creation have shaped our perceptions of reality to such an extent that the esthetic and psychological conventions that make up 'The Nude' have become confused with the so-called biological, the natural and the real. Nudes that do not incorporate these biases – the great bulk of those from the ancient Near East and nearly all those from prehistory – are so difficult to visually assimilate that they have received little more than superficial treatment.

Artists furthermore created bodies in conformance with the contemporary idea of the Opposite Sexes. The modern categorization of men and women as biological opposites stems largely from the Enlightenment and Post-Enlightenment attempts to objectify the study of anatomy, to 'scientize' it, if you will.<sup>7</sup> In the craze for highly defined, quantifiable taxonomies demanded by the new sciences, differences of height, weight, muscle mass, skeletal structure, hip and shoulder widths and so forth between men and women were first exaggerated and then standardized. The new models of Man and Woman put forth by medical science and disseminated pictorially in medical texts were accepted until recently as biological fact – the way things *should* be. Departures from the norm were regarded as irrelevant exceptions. The authorized portrayals of opposite naked sexes conveyed perhaps as many

<sup>7</sup> See Gallagher & Laqueur 1987: vii-xv; Laqueur 1987: 1-41; 1990: 1-62.

psychological differences as physical differences, with women as much emotionally less stable, socially less significant, as they were physically weaker and smaller. Thinking in these categories has become an inevitable, dualistic reflex that forms the very basis of modern analytical approach to the naked body, whether from the present or from the distant past.

To compound the problem, the conception of femininity itself, a chief characteristic of 'The Nude', is also a modern construct, one that arose in response to the severe class breakdown of the Post-Enlightenment period. Femininity – docility, helplessness, dependency – largely determined masculinity and reformed the new bourgeoisie along gender hierarchies. The imposition of femininity on women allowed the bourgeois male to emerge from the chaotic social ambiguity of the eighteenth and nineteenth centuries in a secure position of dominance (Pollock 1988). The supposed biological qualities of the 'weaker sex', confirmed by the new sciences, left indelible imprints on representations of naked women.

Partly as a result of new gender definitions, by the later half of the nineteenth century, homosexuality 'as we know it today' came forward as a distinct category. It was regarded as an abnormality and set in opposition to another new category, heterosexuality.<sup>8</sup> Although naked men were the prime objects of sketch and anatomy classes in the art academies of the era, preventing the attendance of women (Nochlin 1971), and thus anything approximating a female gaze, they were allowable in representation for public view, rippling muscles and all, only under certain desexualizing pretexts or as long as a definite heterosexual context was described. Rodin's 'The Thinker' and 'The Kiss' illustrate both points respectively.<sup>9</sup> Within this framework, the eroticized and bound objects of naked masculinity that comprise the 'slave sculptures' become daring perversions that can only be explained by emphasizing Michelangelo's deviant taste for the same sex. In the strictly heterosexual social systems science projects on prehistory, images of naked men as natural objects of view are inconceivable. Thus the male nudes of prehistory and, for that matter, the ancient Near East, were never forced into a tradition as female nudes were. Unfortunately, they have remained understudied, despite the vast numbers of them, and when found in association with female nudes, recede into the background.

<sup>8</sup> Foucault (1978: 43.105) gives 1870 as the time when 'homosexual' as a word made its first public appearance, and refers to it as a new species. For discussion of the historical contexts and changing meaning of these terms, see Sedgwick 1990: 44-48.67-90.

<sup>9</sup> Two other bronze statues by Rodin depict youthful naked men with slender, feminized bodies and exposed genitals as objects of visual and sexual vulnerability. They were regarded as scandalous. Interestingly, the first of these, 'L'Âge d'Airain' (1876) and later renamed with a Man-awakes-from-Nature theme, equates the sexualized male nudes with an early or pre-civilized, close-to-nature state, putting it on a level similar to female nudes.

### III. 'The Nude' and its impact on the nudes of prehistory

As we are accustomed to perceiving the sexes in terms of opposites, we expect cultures of the past to have done the same, and thus, read it into the archaeological record. This is especially true when sexing skeletons on relative sizes or on the basis of grave goods, where modern binary notions of gender frequently lead to skewed results. Yet the visual record has furnished us with male and female images that do not easily pair, especially for prehistory.

This simple fact, which has long gone unaddressed, should at least cast serious doubts on current sex/gender body dialectics as biological fact and therefore trans-historical. For those nudes who have come under the spotlight, such as the 'Venus of Willendorf', a masculine counterpart is unimaginable under the expected terms. Although we cannot presently answer for the lack of images in prehistory that pair men and women, so that, consequently, their various constructs of masculine and feminine cannot yet be formulated, the lack itself is very telling. At least it can be said that prehistoric peoples did not as a rule conceptualize sexes in terms of modern categories.<sup>10</sup> In fact, the record defies categorization.

The great numbers of vaguely humanoid figurines found in the archaeological contexts with the more recognizable female nudes, as well as schematic anthropomorphic objects and images that portrayed no particular sex or that combined anatomical parts, such as breasts and testicles, and innumerable composite zoomorphic and anthropomorphic figures show classifications too fluid to grapple with. They are so foreign to the modern imagination that they have been left out of mainstream discussion. Even though asexual and sexually ambiguous representation did not figure into the ordered world of earlier scholars, a serious attempt to study assemblages as a whole will eventually lead to a better understanding of the considerable gender flexibility recognized in extreme antiquity. The frequent and deliberate slippage between human and animal may represent a totemic self-identification that either supersedes gender or perhaps even describes genders that are currently alien to us.

Furthermore, although the sensational nudes of prehistory like the 'Venus of Willendorf' have been extracted from their contexts and essentialized as a consistent narrative with a single function, if looked at critically,

---

<sup>10</sup> The absence presents a tantalizing question. One plausible hypothesis might be that the prominence of lone female figures represents a convention that employed the female body as standing for all humanity, a reversal of the male body as signifying humanity in historical times. Even more likely is that the social convention of man/woman sexual bonds, which are taken for granted today, was not a usual part of the prehistoric conceptual landscape. The nuclear family headed by a married, heterosexual couple is, after all, largely a creation of industrial societies.

they do not speak for a continuity of a tradition (Tringham & Conkey 1998). They are random and singular. The handful of them that have been presented as belonging to a definite tradition misrepresents the vast majority of artistic production of their times and serves to erase significant differences in individual representation. Arguing strongly against continuity are the enormous discrepancies of time and place in their distribution, the Upper Palaeolithic, from south-western Europe (France) eastward into Siberia, especially from sites dating to 25,000-10,000 years ago, and then again in the Neolithic of the circum-Mediterranean area and of south-eastern Europe 7,000-3,500 BCE (Tringham & Conkey 1998: 25). The blinding power of female nude images and the notion that making them is an inborn human tendency must be held responsible for the willingness to ignore the three-thousand year gap in which they were not produced as well as the extreme geographic variances in which they were found.

The versions offered up of female nudity, especially those of the Upper Palaeolithic and Neolithic, could not help but offend nineteenth century principles of feminine beauty. The sheer volumes of rounded flesh swelling from bellies, hips and thighs, breasts so large and heavy they hang near the waistline discouraged a reading of physical weakness and sexual modesty to which the modern eye was accustomed. The schematic and stylized ones fell so far afield from expected womanly carnations of sensuality, they were not brought into the discourse at all. It would be one thing to blame the absence of nudes of modern archetypal beauty on a lack of artistic sensibility, but in view of the sometimes exquisite exhibitions of form in prehistory, the blame must lie elsewhere.

First, there is the question of whether there were any beautiful women in prehistory. Even scholars today would argue that the women of extreme yesteryear had no leisure for self-beautification. And since femininity was a phenomenon of upper class women, that is, women who did not do physical labor, did not work in the fields or scrub other people's floors, the classless women of the Neolithic and before, worn-down by the daily struggle for survival, could not be imagined as feminine. This vision of what women were really like in prehistory stems in part from Darwinian theories. Charles Darwin, a key contributor to the wheel of 'Conflict Theories' of the nineteenth century in which endless struggle and competition are regarded as integral to the condition of all life on the planet, put forth ideas that have taken hold not as hypotheses but as universal and ineradicable truths, hardwired in the psyche and biology of human beings. Under the widely accepted rubric of 'Survival of the Fittest', the role women played was of course the child bearer. Child bearing would begin soon after a girl's first menses. From then on, she was caught in a cycle of pregnancy and nursing until her fertility dried out. There is no room here for Modernity's lovely nubile body. It is no wonder then that early scholars

identified pregnancy as the chief physical condition responsible for distorting the female form in art, despite the lack of evidence.

Anthropology and the archaeologies of prehistory have embellished Darwin's picture. Although it is slowly changing, modern 'scientific' reconstructions from literature, television documentaries and museum exhibits hammer in the current beliefs about past lifeways and sex differences with sorry consistency. Scenes of 'Early Man' feature hominids at least half nude, wearing shaggy furs and unruly hair, graphically illustrating their uncivilized state. We witness broad-chested males standing bravely at center and in the foreground, in front of a cave or encampment, looking out with great purpose on the horizon. There is no doubt that it is men such as these who propel evolution ever forward. They are humanity's future. They usually hold a tool or weapon – clubs, spears, flints – emblems of their superiority over animals and, for that matter, over women, and extensions of their phallic power. They are visibly strong, muscular and sharp-eyed.<sup>11</sup> As men are genetically predestined to have superior power, as well as competitiveness and aggression in order to survive, we measure the degree to which these traits are present in images of male nudes of all periods, quickly comparing the size and tumescence of the penis and probably the breadth of the chest and shoulders to mental idealizations constructed by modern anthropology. It was not until recently when scholarship was able to face the anomaly of nude warriors with dainty penises – and *Athenian* warriors at that! – painted on vases.<sup>12</sup>

By contrast, the females of early prehistory squat in the dirt in the shadowy recesses of the cave or around the cook fire, huddled in little groups for protection. Their squatting, close-to-the-earth postures are reminiscent of the animal-like slouching depicted by modern reconstructions of Neanderthals, Darwin's failures. These bedraggled women do not look out, they look down, staring through tangled hair at the cooking pit, the grain-pounding rock in their hands, or the babies hanging on their pendulous breasts. The variations are endless but within the bounds of gendered messages about male as outward, aggressive, competitive, mobile, strong, intelligent, creative, technologically and materially oriented and, above all, phallic and dominant. Women, on the contrary, are inward, fearful, home-bound, passive, definitely weaker and smaller, nearly immobile, lacking imagination, farsightedness and inventiveness, and wholly dependent on men for survival. Unlike males of her group, she is stunted by her biologically fixed role as mother and feeder, an unadorned vehicle of procreation, Darwin's first and most sacrosanct law. She does not contribute to the

<sup>11</sup> Moser (1993: 75) identifies three main themes (Man the Hunter, Man the Toolmaker and Man the Artist) in her research on anthropological reconstructions.

<sup>12</sup> See Winkler 1990.



march toward civilization, the march whose giant leaps are named after the technological breakthroughs of men.<sup>13</sup>

Stereotypical thinking of the extreme past sticks with such surprising stubbornness that Linda Hurcombe refers to it as an endemic and self-propagating disease that not even reeducation can cure (Hurcombe 1995: 92). So it is no wonder then that when most of us imagine the women of prehistory, we conjure up pictures of drudgery, of women incapable of inspiring men. Worse than that, the prehistoric woman is emphatically not sexy, according to Modernity's acceptable versions. When prehistoric art depicts images of males or their individual anatomical parts there is little problem in detecting an aggressive potency, whether or not it is actually there; translating images of male nudes, even stick figures, as hunters, chiefs, priests and the like, whose sexiness is inherent in their social power, comes easily as a result.

The same anthropological models suggest that images of female nudes that have survived, on the other hand, cannot represent the real women of prehistory. For one thing, these bodies cannot portray real women because they show obesity, the result of overeating and excess food supply, which supposedly did not exist at that time. For another, women's social significance was beneath recording. Furthermore, their lack of feminine appeal would not merit artistic attention. These bodies then must be the products of fantasy. But why would artists create bodies that are so misshapen by modern standards? No one has suggested, so far as I am aware, that they are male sexual fantasies. However, since they are nude, the reasoning goes, they must represent some sexual aspect of womanliness. And if not sexual mates, then procreators. Either they represent the principle of fertility or fertility charms or they are all versions of the Mother Goddess or various postulated Earth Goddesses.

Whichever they are, they were understood as the by-products of Darwinian expediency, a larger-than-life desperation for an earthly abundance that would never come, projected onto imaginary larger-than-life female forms, over-rich in adipose tissue. What else could be expected? Since the evolution of man and the evolution of art were still in their infancy, and evolution was understood as a teleology of advancement, the male *psyche* had not yet developed sufficiently to envision 'The Nude'. Nevertheless, the nudes that were made in prehistory demonstrate the depth of the compulsion; within them, 'The Nude', the pinnacle of human evolution as it is expressed in art, lies latent.

---

<sup>13</sup> Hurcombe (1995: 88) found that "visual constructions give the immediate impression that women are less numerous than men; that males define the species and changes of evolutionary history; and that throughout prehistory, male and females fulfilled the same roles as they commonly do now".

I want to address a few questions here. Given that fertility and Mother Goddess interpretations are no longer credible, why are discussions of the more sensational prehistoric nudes still limited to nature, biology and sexuality? Secondly, why is there not more interest in exploring prehistoric esthetics as the material presents it, perhaps going so far as developing a vocabulary capable of describing prehistoric vision neutrally? In fact, why is there not more consideration that at least some of these nudes represent real women? Even today, in the face of growing obesity among women and men, we continue to deny these nudes a role as illustrations of a reality-based ancient esthetics.

Scholars have mostly looked elsewhere for explanations, at, for instance, possible conceptions of a kind of super pregnancy or disfiguring physical diseases, which means such figurines would represent the unreal or monstrous aberrations rather than idealized norms. Some scholars have tried to explain the fleshy bizarreness as a result of a different prospective, looking down at the body rather than across, refreshingly suggesting that the artist was a woman modeling her work after her own form (McDermott 1996). We need not stretch so far. A realistic look at populations around the globe would show that such body types are indeed not that rare. Those who have recognized that the fat deposits of prehistoric nudes are not much different from those of modern-day women continue, nevertheless, to treat the body forms as medical conditions rather than as cultural idealizations.<sup>14</sup>

Çatalhöyük, a cattle town in Neolithic Anatolia, serves to highlight the way prehistoric images of male and female nudes were disparately interpreted. Of a total of 254 known pieces, nearly half represent animals, which earlier scholars mostly ignored. Many other figurines are schematic or semi-human. Yet what dominates our imagination of this site are the fat woman varieties, which the excavator James Mellaart designated as fertility goddesses (**fig. 1**).

Humanoid and animal figurines were seen as ex-voto images, with the humanoid ones having an apotropaic function, while the animal varieties were supposedly used in hunting magic (Hamilton 1996: 225). In a preliminary, yet sensitive restudy of the site's small finds, Naomi Hamilton stresses the astounding range of artifacts, their variety of contexts and the considerable changes in the assemblages over time. As to the primacy of animal and human fertility as a whole, she states there is a surprising dearth of symbols normally associated with fertility, such as phallic imagery and birth scenes. She sees no justification for reading the 'fat women' as pregnant or giving birth as Mellaart did, and suggests instead that they are

<sup>14</sup> One description of the famous Lespugue statuette reads: "The Lespugue figurine combines hypermastia, displayed steatopygia joining the iliac deposits and steatomeria. Emaciation of the upper half of the body recalls superior lipoatrophy with inferior lipo-hypertrophy," which gives the impression of a near-death situation (Duhard 1991: 559).

quite similar to many *mature* women's bodies of modern-day Anatolia (ibid.). If, as Hamilton noted, the enormous nude female sitting in a leopard throne, which Mellaart named the 'Mistress of Animals' on the basis of the throne's leopard motif, and thereby stressing her unity with nature, has indeed a common body type, why then is she a goddess and not a mortal woman? Is it because the Mistress of Animals does not square with anthropology's production of the drudge? Or is it because she neglects Modernity's esthetic and psychological requirements for 'The Nude'?

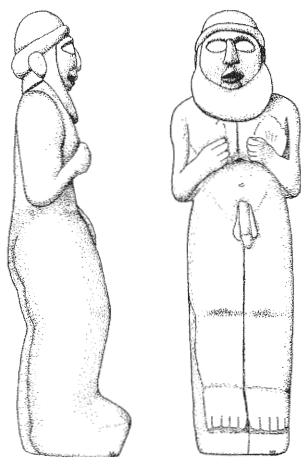


**fig. 1** Sitting female, 'Mistress of Animals', Çatalhöyük, Anatolia, c. 5500 BCE [Amiet 1980: 349 fig. 163; drawing I. Haselbach]

Although there is no real reason to discount obese mature women as the supreme expressions of sexiness for the peoples of prehistory, perhaps the whole issue of sexuality here is a sidetrack. Hamilton describes the Mistress as a matron, her pose "relaxed, confident even commanding". In short, she appears "more in accord with the decision-making role played in some societies by the longer-lived experienced members" (ibid.). If this were a male body seated in a throne, nude or not, there would be no doubt as to his interpretation – he would either be the chief or priest-king. The throne's large cat motifs, rather than giving Mellaart leeway to add this figure to the mix of 'Nature Goddesses', would have been argued as belonging to the long tradition of decorations in the ancient Near East for thrones made for *mortal* royals, which later were typically lions. The application of this double standard is widespread. Minoan wall paintings of semi-nude women sitting in thrones are marginalized as goddesses, yet a fresco of a semi-nude youth with a plumed headdress is a prince. Equally curious is the designa-

tion of relief figures of Çatalhöyük as men in hunting rituals or men hunting, despite the fact that their sexual identities cannot be determined and despite the lack of scenes depicting the killing of animals. On the other hand, all humanoid figures that display anything like a curve or the merest bump in the chest area must represent goddesses. This can only mean that the Neolithic peoples of Çatalhöyük could not conceive of portraying real mortal women, although the portrayal of mortal men came easily. Did they really leave women altogether out of their record?

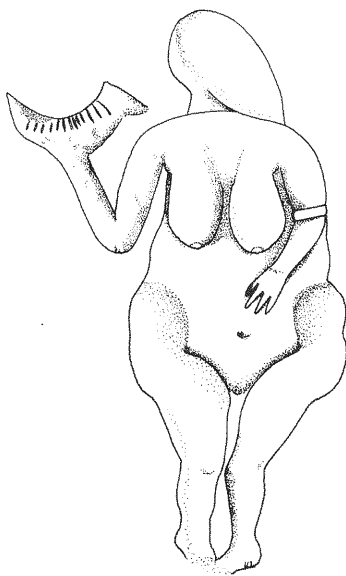
Whereas the equations of female nudity with anonymous sexuality and the natural world preclude it from belonging to the processes of power and civilization building, no such equation troubles the interpretations of male nudes. During historical periods of the ancient Near East, unless a nude or partially nude male wears or carries a well-known insignia for godhood, he is identified as either a hero, warrior, priest, chief, king or prince, in other words, males, even though nude, still belong to the movers and shakers of real-world civilizations. They are legendary men or men in great positions of power, which suits Darwinian theory as males as the agents of human evolution. Nor do such depictions need to be realistic to be awarded a prominent place in history. An Early Dynastic statuette shows a nude male standing with legs together. His beard is so highly defined that it appears false. He holds both hands curled into fists at his chest. His body lacks detail, with the exception of the scrotum, which, standing out against a comparatively smooth surface, seems overemphasized. The legs are rendered somewhat like a burlap sack with a line etched down the middle to indicate separation. The toes are mere incisions. But the decisive iconography is his head-dress, which is either a band around his head or a roll-brimmed cap (**fig. 2**).



**fig. 2** Standing male, Mesopotamia, c. 3300 BCE [Orthmann 1975: fig. 11a-b; drawing U. Zurkinden-Kolberg]

As the headdress has long been regarded as a sign for kingship, this, then, must be a king.<sup>15</sup> Unbelievably, the instances in which female figures wear the same headdress have not been factored into this reading, wherever it has been applied; nor have they led to interpreting the females as queens. If this were a female nude, it would never be identified as a queen, but as a goddess. Turning the issue around, only the operation of modern biases could cast kingship onto what is otherwise a blank body, more reminiscent of the later herms than mortals. As we shall see below, some (half-nude) male figures wearing the same headdress that were formally labeled as kings are now known to be minor spirits. Whereas art historians have not seen nudity as inappropriate for male royal representation, nudity however is unthinkable for female royal representation. The double standards are sad reflections of modern arbitrariness. The record for the early periods of the ancient Near East indicates that what was worn or not worn may have had more to do with social class rather than gender in certain times and places.

A Pleistocene stone relief from about 20000 years ago in the Dordogne, the so-called Laussel Venus, features a woman standing front with large eggplant-shaped breasts and fat accumulations around her hips and thighs (**fig. 3**).



**fig. 3** 'Femme à la corne' or 'The Laussel Venus', France, c. 25000-20000 BCE [Huyghe 1962: 29 fig. 24; drawing U. Zurkinden-Kolberg]

<sup>15</sup> Although 'king' or 'priest-king' is the usual identification, Amiet (1980: 356 fig. 226) refers to the figure as a "naked dignitary".

She looks at a striated horn, which she holds up with her right hand. Her face has been damaged, no doubt deliberately, indicating that it was understood at some point in time to portray a specific identity. When I first saw this image, I was struck by the impression of power unleashed by her nudity. The figure, like the Çatalhöyük figure above, has great presence. The build up of flesh seemed to me a physicalized representation of the accretions of time and experience. She stood for me like a book of ancient wisdom written in human form, a form, which might be construed as interesting rather than sensuous or lovely. Perhaps she is a legendary chieftain or someone who spawned an entire tribe, or a great shaman or healer or the official keeper of the seasons? Or perhaps a call on her horn once saved others from danger. The possibilities are vast. The qualities that I ascribed to this figure cannot of course be proved, but if we insist on labeling prehistoric female nudes as goddesses and reading them exclusively through the lens of sexuality, there is little hope of perceiving the potentially endless meanings nudity might convey. I am not trying to argue here for evidence of an ancient matriarchy but rather to show that it is just as problematic to identify male nudes as figures prominent in government, religion or in civilization building in general, which is often just guesswork, as it is to identify female nudes as invariably divine.<sup>16</sup> It may be, in the end, as we know more, that much of what we see in anthropomorphic and zoomorphic forms has more to do with the spirit world, a region between the realms of mortals and the later attested high deities.

#### IV. Naturalism, the great deceiver, with an Old Babylonian case study

As mentioned earlier, the privileging of naturalism filters out a countless number of female nudes of prehistory and of all periods in the ancient Near East from the art historical discourse of sexuality. These figures, which in the ancient Near East were mostly molded in common clay and often not much more than low reliefs, are regarded as primitive. As too strange to be biologically recognizable and too crude to be art, they are mute, dumbfounding scholars, who have limited their commentary on them to typolo-

<sup>16</sup> For various reasons, scholarship exhibits a paranoid trepidation for identifying female images of extreme antiquity as real women in situations of power. For one thing, such identification complicates the 'Big Man' social theories of anthropology. Accepted androcentric thinking has wiped ancient matriarchal systems off the board of reasonable possibilities for all times and places, barring none. Lastly, within gender sensitive scholarship, one risks being accused of so-called Second Wave feminism – the 'add-and-mix' passé form of feminist research that attempts to make women of the past more visible.

gies. Because of their irrelevancy as art, their lack of modeled sensuosity and their non-elite archaeological contexts, mostly in the domestic sphere, the sex of their makers has been open to question. Moreover, since they have nothing to do with modern masculine idealizations of 'The Nude', these then, perhaps, are candidates for objects fashioned by and for women.

Why, however, should breasts made in a naturalistic style merit more interest than those that are not? Do they have greater significance? Why would pinched or appliqué breasts or those indicated by incised half circles or full circles *not* carry the same statements as the more realistic ones? Both sets are nothing more than signs in different stylistic systems and it is often the abbreviated, abstracted sign that is capable of carrying the most meaning. Whereas the cold sexlessness of the pinched, appliqué and incised varieties rules out entrance into the ever-widening conversation on 'The Body', naturalistic breasts prompt enthusiastic discussion as well as admiration. If sexuality is a neutral region of study, as it is purported to be, it should be fully liberated from naturalism.

Perhaps a more important question is, why should breasts, realistic or not, point to sexuality in the first place? A woman's body comes with breasts in the same way as a table comes with legs. As one of many signs for the female body in the language of imagery, it may not convey more messages about sexuality than a letter in a given word does. Another major sign is of course the vulva. In fact, a triangle with a slash at the bottom corner – a schematic vulva – is a word in cuneiform writing, standing for 'woman', just as a simple phallic symbol similar to an arrow pointing up means 'man'. A triangle with a slash may not be great art by our standards but one could probably claim that as a metonymic sign it carried vaster, deeper meaning than a naked female body did to its contemporaries.

Do we read style in two ways, naturalism as like us and stylistic or schematic as not like us? And thus better or worse, advanced or backward? Do we see behind realistic representation artists and audiences who are sufficiently akin to us to assume that they shared our systems of gender recognition and our appreciation of 'The Nude'? Because many realistic nudes of the ancient Mesopotamian repertoire somewhat resemble 'The Nude' of western conventions, they are regarded as art, the products of, and for, civilized man. As art, we elevate them to a position in our visual tradition where they ride above their artifact classes, their archaeological and social contexts, all the things that would actually tell us about their original meaning and function. We are blinded by their frank nakedness, excavating messages about sex and sexuality that may or may not be there.

Nearly all of them – the sleek ones, the violin-shaped ones, those holding infants or tambourines or clasping their hands under their breasts – stand in frontal positions, boldly facing the viewer/subject. This 'confrontational' position has given rise to serious overstatements about the sexual openness of the ancient Near East before the androcentric Greeks and the

moralizing Christians. Even the baby at the breast cannot shield the naked Nursing Mother of the Old Babylonian period from excessive sexualization. One scholar asks us to ignore the chief identifying iconography of this figure, her infant, and see her "not as a mother as a reproductive agent, but one who is an object of male sexual desire and pleasure. Her straightforward reproductive capabilities are de-emphasized in favour of her desirability. They are no longer as important as her ability to lure the male gaze, to please the male viewer sexually" (Bahrani 1996: 8). Realism is of course the culprit here because it tends to erase all awareness of cultural difference, in this case, as extreme as 4000 years and from the ancient banks of the Tigris and Euphrates to modern urban America.

The above slant on the Nursing Mother's sexuality is not the result of research; it is contrary to it. Stating that female nudes belong to an all-male province implies that women have no sensitivity, interest or even awareness of their own bodies (or, if women created nudes for male sexual delectation, are they not then pimping their own sex?). Furthermore, it implies that women are culturally conditioned to avoid looking at realistic images of female nudity. Rather than extracting the Nursing Mother from the artifact class to which it belongs, as in the case above, it is of the utmost importance to study the motif *within* that context before any claims about its meaning can even be considered. The Nursing Mother is a minor motif that belongs to a vast group of Old Babylonian terracotta plaque reliefs, which began appearing toward the end of the third millennium and circulated throughout Mesopotamia until around the end of the eighteenth century BCE. Plaques proliferated during an era of extreme social breakdown and one that witnessed the erosion of temple authority and the privatization of religion.

The industry furnished Mesopotamia with its chief art form for over three centuries. Although plaques, usually no more than half the size of a hand, are mold-made and mass-produced for the non-elite, they nevertheless display an unusually high quality of craftsmanship. They portrayed both male and female nudity realistically and often in exquisite detail. A few of the eighty or so motifs (a great many being nudes of both sexes) are shared with those of the higher-status cylinder seals. Until recently, much has been guessed or claimed about individual motifs without doing the real work it takes to establish the function of the artifact class in general.<sup>17</sup>

As it was once my task to analyze the third most popular set of motifs, the erotic scenes, I endeavored to uncover why the terracotta plaque industry arose and what its overall purpose was in order to understand the

<sup>17</sup> See namely the catalogues of Klengel-Brandt (1974) and Mayer-Opificius (1961). Elise Auerbach's dissertation (1994) is more comprehensive and very useful, although I have reached different conclusions, especially with regard to archaeological contexts (Assante 2000: 108-78).



erotic subset. After hundreds of pages of files on motifs and their archaeological contexts, of literary allusions to the motifs, and so forth (unfortunately too little of this grunt work is reflected in what I have so far published on plaques), it became clear that most of what appears on Old Babylonian plaques has to do, first, with protecting the household and its members from harm, mostly in the form of evil spirits, and, second, with promoting an auspicious life for the residents.<sup>18</sup> They were, in short, tools of unofficial magico-religious practices of domestic life, along with the household shrine that occurs in the same period. They employed supernatural beings, native to unofficial religion, to do their work – minor deities, demons, semi-divine heroes and legendary figures, divine personifications and the more minor folk aspects of higher gods. Much of the imagery and some of the find spots point to a special relationship between plaques and doorways or other thresholds, which were areas looked upon as particularly vulnerable to the penetration of the malignant and therefore in special need of protection.

Individual plaque characters, such as the Nursing Mother, appear with careful consistency despite a three hundred year life span and wide geographic diffusion of their images. None are anonymous, nude or not. Nude females of any variety were certainly not made for the male gaze any more than other plaque figures were, such as the very popular bull-eared god. Furthermore, plaques were often displayed at the entrances and shrines of typically one and two-room homes, necessarily viewed then by *all* family members, including women and children.

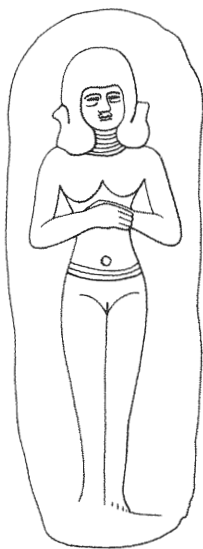
The Nursing Mother is a known entity from the folk religion of ancient Mesopotamia with a specific set of powers, as are all those that can currently be traced. Perhaps she is a wet nurse or the then minor goddess Ninisina, who lost her child.<sup>19</sup> Most likely the figure protected against demonic 'baby-snatching', meaning against infant mortality, a severe problem of the time (Scurlock 1991), which would mean that her images were made primarily for women and infants. Such a function with its subsequent viewing audience is a long way from sexual titillation for men. The Nursing Mother's posture and gestures, as well as the infant she holds are necessarily present for the explicit purpose of identifying her. Exact replication of the Nursing Mother's iconography in style and content or of any other plaque motif was crucial for easy recognition of the figure's identity over a broad and culturally various geographic region, not just to the owners of these plaques, but also to the unseen spirits these figures were made to manipulate (Assante 2002a). Their visual exactitude is also comparable to ritual exactitude. A change in any one of the portrait's

<sup>18</sup> For sexual plaques see Assante 2000; 2002b; for plaques in general see Assante 2002a.

<sup>19</sup> Ninisina means 'Lady of Isin', a city where many examples of this motif were found. See Hrouda's excavation reports from Isin-Išān Bahrīyāt (1977; 1981; 1987).

conventions, including its style, reduces the efficacy of the figure, if not annulling it altogether.

Overwhelmingly the most popular of all Old Babylonian plaque types was the Nude Female, found in some places such as Kish by the hundreds. Elise Auerbach identified at least eight sub-typologies, not counting those lying on beds, nursing or carrying musical instruments (Auerbach 1994: 46-49). The widest spread of these is also the earliest plaque type known (**fig. 4**).<sup>20</sup> This figure, henceforth the 'Nackte Frau', as we affectionately called her in Edith Porada's classes, to distinguish her from other female nudes, has been the target of extreme over-sexualization because of, first, her naturalistic and modeled loveliness, second, her audacity to expose herself so blatantly and, third, her frontal stare.



**fig. 4** Nude Female, Old Babylonian Terracotta Plaque, c. 2000-1700 BCE [Winter 1987: fig. 68]

Her body – slender frame, long-legged, unexaggerated secondary sexual characteristics – conforms to modern tastes. Yet as it was the template for most other realistic representations of womanhood produced by the plaque industry, including those in narrative scenes, it may not say much about concepts of womanly beauty as does the modern Nude but rather presents female generically as a neutral zone, an average, yet also undamaged body. What does differentiate her from other lone nudes is her position: legs held

<sup>20</sup> According to Auerbach, this motif probably came from Akkadian figurines (1994: 258).

primly together, head upright, chin tucked in and hands locked just below her breasts. This specific pose remained unchanged for 300 years. It is iconographical. And it tells us precisely who she is.

Unmistakably, she is the same nude who appears on Old Babylonian cylinder seals often as an object, a figurine or the very terracotta plaque just described, sometimes as a filler motif or field element, perhaps lying sideways in the background (fig. 5).



fig. 5 *Lamassu, šedu, Warring Ishtar and Nude Female. Old Babylonian Seal Impression, c. 2000-1700 BCE [Buchanan 1981: fig. 935; drawing U. Zurkinden-Kolberg]*

Despite her frontality and nakedness, her fixed stance, the closed gesture of her hands, the sharp T-form outline created by the angles of her arms, convey an impression of the inert, the closed and the static. She does not represent the living. She is often in seals a representation of a representation. In a very few scenes, she wears the horned miter, commonly seen on male and female statuettes to depict divine status. Less frequently, she is the recipient of worship, as many objects were in ancient Mesopotamia. In seal scenes, her fixedness and frontality are in sharp contrast to the action taking place around her and work to interrupt action rather than further it, like a misplaced exclamation point stranded in the middle of a sentence. In short, artists did not depict her as they depicted other figures in the same scene but as aloof and unresponsive. The Nude Female was clearly an icon, an object, hardly understood as a woman at all by her contemporaries.

Nevertheless, this prim little lifeless copy of a mass-replication has been regarded in older literature generally as a fertility goddess or charm (e.g. Teissier 1984: 26), as the fiery goddess of sex and war, Inanna/Ishtar, as a *kezertu*, meaning 'curly-headed one' (e.g. Blocher 1987: 225-30), who scholars have associated with prostitution, either in Ishtar's supposed sacred cults or on the streets, or she is a dancer (e.g. Collon 1986: 132), in

spite of her wooden inertia, either connected to fertility rituals or to extra-curricular prostitution. More recently, one art historian sees her as the quintessential 'seductress', explicitly made for – and engaged in – sexually exciting men (Bahrani 1996: 8-9). Never mind that she appears frequently on seals whose owners are women (Collon 1986: 132). All of these interpretations turn the 'Nackte Frau' into an active sexual agent, and, as I will presently show, all are likely to be wrong.

A chief reason scholars see the 'Nackte Frau' as practiced in the ways of sex is her position facing the viewer. The reading of this position as confrontational or challenging is the result of visual habits inherited from the nineteenth century, conditioned by endless presentations of 'The Nude'. As mentioned earlier, modern viewers are accustomed to naked women who *we* can see but who cannot see us. The nudes of Modernity are regularly shown in profile or semi-profile rather than frontally, and nearly always looking away from the viewer. They either are not aware of being seen, or, if they are, they attempt to hide their nakedness. Typical would be the women bathing motif, in which a woman is unaware of the presumably male voyeur nearby (e.g. Bathsheba or Susanna at her bath). Harsher versions of nude women appear in orientalized frames, such as women stripped and defenseless, exposed in shame for sale at slave markets for male buyers (and viewers), or those who are seasoned sexual objects, such as odalisques who display their creamy bodies for the choosy eye of their owners, the local caliphs (and again, of course, male viewers).

Such modern conventions establish a naturalized voyeuristic relationship between the subject/viewer and the object viewed, and maintain the male's position of dominance. The account of the reception of Manet's painting 'Olympia' illustrates what can happen if they are not observed. Subsequent to the first public exhibition of 'Olympia', in which a nude stares with seeming defiance out at the viewer and thereby challenges him, chaos broke loose among art critics and social commentators.<sup>21</sup> It was not enough to regard the figure, Olympia, as a sexually sophisticated woman or even as a sexually calloused prostitute. Men condemned her as the most defiled of whores, as though she were a flesh and blood creature of independent volition. She was a filthy perversion of womanhood of the lowest class (read 'unfeminine'), who deliberately defies the natural order of male dominance. The visual disturbance was so threatening, so offensive and blame so hotly and irrationally put on the imaginary object that Manet, the actual author of this offense, all but escaped criticism. In a milder vein, the association between a nude female's outward gaze with professional sexual experience has also been attached to Titian's 'Venus of Urbino', a nude

<sup>21</sup> See Clark's fascinating discussion (1984: 79-145). Clark attributed the scathing reception of the Olympia to problems of class representation, to which I and others do not agree, e.g. Pollock 1988.

who displays herself quite lavishly across a canvas, gazing outwardly at the viewer. She has been wrongly judged by the art authorities of the nineteenth century as a courtesan. She was not. The painting was a wedding gift given by a groom to his young bride in order to help her familiarize herself with her body.<sup>22</sup>

Similar distortions have been applied to ancient Near Eastern material as well. The famous 'Burney Relief', an unusually large Old Babylonian terracotta plaque featuring a well-formed, busty nude facing front has been grouped along with others showing similar iconography as a 'Lady of Easy Virtue' or, even stronger, as "a cult relief showing Inanna as goddess of harlots, [which] would have been set up in a brothel" (Curtis & Collon 1996: 92). Were scholars too blinded by what seemed to be a shameless display of naturalistic nudity to see the more important identifying iconography of this figure – her wings, her bird-claw feet planted on lions, the flanking owls? This proto-sphinx was a symbol of death, a she-demon from the Underworld. What could it have to do with prostitution? Certainly, such a frightening specter could not be expected to attract customers.

Neither the 'Nackte Frau' nor the 'Burney Relief' portrays prostitutes or women of 'easy virtue'. Furthermore, prostitution and brothels are subjects that were flatly ignored in ancient Mesopotamia, despite the endless mistranslations and willful distortions of modern scholarship that insist on inserting it in its arts and texts. If primary sources purported to be about prostitution are looked at critically, texts mention it only twice, and that merely as allusions (Assante 1998: 86 and *passim*). In view of this and other reasons given below, the wide general appeal of the 'Nackte Frau' for women, children and men of humble homes from the Diyala in the north to the southern reaches of old Sumer makes untenable a reading of prostitutes and tempresses for the most commonplace of all Old Babylonian images. Even love charms would not account for such a profuse and long-lived distribution. Although prostitution no doubt existed in some form, it was simply not talked about, nor was it visually represented. In view of the social climate, it is more than unlikely that Mesopotamians modeled ritual or secular prostitutes for regular household consumption.

Although it might have been reasonable to assume that the mass appeal of the 'Nackte Frau' reflected a pervasive practice of fertility cults and related household rituals, there is nothing whatsoever in primary sources to support such a claim. In fact, as I have shown elsewhere, the fertility cult theories and religious prostitutes who supposedly conducted them are largely the fictions of the Victorian anthropologist, Sir James Frazer. Such practices are not attested in this region in either the visual or written record,

<sup>22</sup> Personal communication, Prof. David Rosand. See Clark 1984: 93-95. The Olympia is a deliberate inversion of the Venus of Urbino.

and are, in any case, contrary to the social concerns of overpopulation in all historical periods of Mesopotamia (Assante 2003). The proposal that our nude portrays Inanna/Ishtar could account for the commonness of this motif if there were anything in the image or in contemporary texts that actually linked the goddess to this imagery. First, why would Inanna/Ishtar, the most popular goddess of the pantheon of high Mesopotamian deities, be represented as a field element lying on its side in some cylinder seals? And what aspect would representation of her nudity be trying to depict? Her sexiness? If so, why then would she be portrayed in such a stilted posture? And why as a terracotta figurine or plaque and not as an active living being? Even more prohibiting is that in some cylinder scenes Ishtar appears along with our Nude (**fig. 5**).

One might argue that the seal carver was depicting the two chief aspects of the goddess, as goddess of both war and sex. But when Old Babylonian artists wanted to show Inanna's sexy aspects, which were *minor* aspects from this period on, they portrayed them with absolute clarity and without the least subterfuge, either in the moments just before coitus or actually in the act.<sup>23</sup> It seems obvious to me that female nudity in ancient Mesopotamia does not communicate messages about sex, sexual functions, such as fertility, or even sexual appeal unless accompanying iconography specifically spells it out. In fact, many female nudes of the ancient Near East may be largely silent about biological sex, or only vaguely refer to gender as an abstract condition, as impartial as the feminine or masculine gender of the word table in French or German.

If all the interpretations of the 'Nackte Frau' are so far wrong, as I am claiming, then how does one proceed? Whatever her identity turns out to be, it must satisfy certain questions, such as why the mass popularity and the domestic contexts. Moreover, what is the significance of her representation as an object on seals rather than as a living personage? Why put her in a pose with her hands locked at chest level? Who are the other characters she most often appears with in presentation scenes, the most frequently occurring motif of Old Babylonian cylinder seals? The most common grouping of these scenes feature a mace-carrying, semi-nude bearded male and a divine female figure in addition to the 'Nackte Frau' (**fig. 5**). What are the functions of this accompanying pair? What functions that crossed over from plaques to seals could help illuminate the purpose of the 'Nackte Frau'? And is there anything in texts that can point to her identity or, perhaps, the identity of her cohorts? On a broader scale, what was the

<sup>23</sup> The Old Babylonian period featured Inanna/Ishtar in literature and art as the single woman (the *harimtu*) going to the tavern for sex, or as the young bride-to-be preparing to make love with Dumuzi. For thorough discussion on these themes in both media, see Assante 2000; 2002. In later periods, her explicitly sexual roles were quite limited, if not nonexistent in certain places.

social background in Mesopotamia of the period that would require mass production of this Nude?

I have already mentioned that prior to and during the Old Babylonian period, the rise of unofficial household religion and domestic cults make themselves evident in architecture, small finds and texts. From texts, we learn that in the popular imagination of the period everyone ideally had two protective spirits, the suppliant goddess or *lamassu* (in Akkadian, *la m ma* in Sumerian) and the male spirit, the *šēdu* (in Akkadian, *u d u g* in Sumerian) (Westenholz 1998: 75). The *lamassu* has been fairly easy to identify in art because of her typical gesture of supplication, the upraised hands. In addition, she always wears a horned miter and ceremonial sheepskin robe. The *lamassu* is a guide who accompanies mortals on the life path. She also guards good fortune, spiritual health and the physical appearance of human beings and of things, such as temples, etc (CAD L: 60-64). As a suppliant, she is furthermore a mediator between celestial and mortal realms, and it is in this function that she appears most often as a single figure on terracotta plaques.

The male of the triad, who was formerly referred to as a king, has more recently been identified as the spirit, *šēdu* (Wiggermann 1986: 23-27), supplying another example of the double standards mentioned above in which full and partially nude males provoke willy-nilly descriptions of mortals in positions of power, here, of course, wrongly.<sup>24</sup> The *šēdu* is the *lamassu*'s most regular companion in both visual and written sources. Like her, he appears as a solo figure on plaques, and on a few they appear together, although these plaque motifs are rare. Unlike the 'Nackte Frau', which is first known in clay, the pair seems to have originated in the glyptic and later copied on terracotta plaques and with great fidelity, again showing the importance for exacting replication despite the technical demands of different media. The *šēdu*, like the *lamassu*, is a propitious protective spirit who intercedes with high deities on behalf of individual mortals. He can also represent an individual's life force and help in the recovery of illness (CAD Š: 256-58). Both the *lamassu* and the *šēdu* have additional functions of protecting thresholds and regulating what goes in and out of doorways, a function common to plaques. Both are minor deities, which also fits what is known about the magical workforce of the plaque industry. So far, everything seems to fit nicely.

Given that two of the three personages in the most common configuration of the Old Babylonian period are in the main protective spirits, the third figure, the 'Nackte Frau', should be as well. But there are substantial differences. The *lamassu* and the *šēdu* appear in plaques and seals in

<sup>24</sup> He has been called a king (e.g. Porada 1948: 54; Barrelet 1971: 59) or at least an aspect of 'active kingship' (e.g. Collon 1986: 101), a warrior, a divine warrior king (e.g. Moortgat 1940: 33), and so forth, with his mace as a symbol of royal authority.

profile, often in a narrative sequence. In seals they are in action. For example, the *lamassu* raises her hands in supplication or guides someone by the hand; the *šēdu* strides holding his mace. In prayers for help and good fortune they were called upon to *accompany* a person through life, imagined as a physical activity: “may a good *šēdu* and a good *lamassu* walk by my side daily” (CAD Š: 257-8), which is a Babylonian expression of personal happiness (Wiggermann 1986: 26). Similarly, losing these protective spirits is expressed by motion – they ‘move away’, sometimes withdrawing from a person in anger. These are true spirits, possessing emotion and free will; hence, it was allowable to portray them in cylinder seal scenes taking different positions and performing different actions. Conversely, the nude female is allowed only one static position, regardless of the media, and as an object incapable of participating in the narrative action going on around her. This considerable difference indicates that she operates on a very different level from her cohorts.

Working from the standpoint of textual sources, Frans A. M. Wiggermann tentatively put forth the idea that the Nude of Old Babylonian presentation scenes was *baštu*, the personification of dignity (1986: 28). *Baštu* is the figure most often paired in texts with the *lamassu* and *šēdu*; the triad expresses the Babylonian formula for the good life. Art historical analysis supports Wiggermann’s supposition. The portrayal of a personification of an abstract quality would explain why this figure is represented as inert and lifeless, a pictorial rather than written symbol. Furthermore, personifications of abstract principles were gendered, so that e.g. *kittum*, ‘truth’, is feminine and *mešarum*, ‘justice’ is masculine (Westenholz 1998: 78). On the most fundamental level then, a female body was used to designate *baštu*, because the word itself is feminine. Nevertheless, the triad of male, female and an abstract neuter represents a certain gender balance required for a good life. Like the *lamassu* and *šēdu*, *baštu* is a protective spirit, so she not only stands for dignity but she protects it as well. The Assyrian Dictionary (CAD B: 142-44) further defines *baštu* as the positive qualities of decorum in action and looks, good looks, pride, more or less the way one presents oneself to the world. The word is further used to describe gods, animals, buildings, and other objects. There is a cautionary note at the end of the entry *not* to read the word *baštu* as denoting sexual parts or sexual power.

We cannot know at this remove what exactly dignity meant to the ancient people of the Land Between the Two Rivers. It seems to be connected in certain textual allusions to a kind of personal power, a visible charisma called *kuzbu* (in Akkadian, *hili* in Sumerian), which important objects and buildings also possessed. In one Old Babylonian textual reference, it is a gift conferred by Inanna/Ishtar’s gaze, along with splendor and the protection of a *lamassu* and *šēdu* (CAD B: 143). In the world of western languages, dignity is the one human property that can remain after everything



else is lost. One hopes to die in dignity. To lose it is to lose the last of one's personhood. It is self-respect and respect in the eyes of others. Mesopotamians seem to have regarded dignity, perhaps rightly, as indispensable to healthy survival, a personal climate that optimized all relations one hopes to have in life, in the family, in the community and with people of power and influence in general. Dignity and its resultant aspect of good looks were in all likelihood essential considerations in securing a good spouse. More importantly, cuneiform texts of all periods speak of the necessity for mortals to be pleasing to the gods of temple and state, and especially to one's personal deities in order to avert misfortune and to insure a long, happy life. No doubt, presenting oneself with *baštu* to the gods was essential to the making and maintenance of good relations with the divine. It seems that with *baštu*, all walks of life were expected to be smoother and to lead to greater promise. It is really no wonder then why the little clay figure that personified it was ubiquitous in Mesopotamian neighborhoods.

It may seem ironic at first glance to use a nude to personify the way a person presents him or herself to the world. Looking at it from another standpoint, how would one dress dignity? Any item of clothing in the art of this period and, for that matter, of most periods in the ancient Near East, were powerful markers of identity as well as iconographical cues for the wearer's function, class and so forth. The *lamassu* always wears the identifying ceremonial robe because, as *the* suppliant of Mesopotamia, she is frequently in the presence of higher deities. The *šēdu* has his warrior kilt and mace; both clearly identify his innate fighting spirit. Dignity is too basic to have such dress. It is something essential, bone deep and unadorned, and it can belong to everyone, regardless of class or gender. Perhaps the ancients regarded dignity in a similar light to our own, as that which remains to a person when all else is stripped away.

Nudity here is also a way of universalizing a symbol, democratizing it, while at the same time suggesting that *baštu* originated before or outside of human civilization. In addition, the secondary meanings, 'good looks', 'decorum', properties of flesh and bone, are not complicated by clothing but fully exposed and made as free as possible from social markers. Nevertheless, the lovely body displayed, prim as it is, is no more than a template for the well-formed. Other than its posture, a sign of decorum and possibly even piety and modesty, no deviations are tolerated. If there were deviations, they would emphatically signify a specific identity, sometimes in the extreme, such as one sees in a plaque motif where the figure is nude but squat, bow-legged and sexually ambivalent. The nakedness of *baštu* is more acceptable for representation because viewers and owners of either plaques or seals know her as an abstract, as something not quite alive and lacking sexual appetites. In the elite medium of cylinder seals, since she is understood as a copy of a copy, she is twice removed, too distanced from any citation of palpable sexuality to stir desire.

## V. Conclusion

Analyzing the imagery of nudity from prehistory or the ancient Near East is far from simple. Art historians and archaeologists are often confronted with a near total silence about the social meaning and function of an image. Nevertheless, an object's obscurity should work to motivate a healthy uncertainty and a higher degree of self-scrutiny as well as a rigorous interrogation of standing interpretations. Modern theory on the body and, of course, older theory anchored in nineteenth century anthropology, should be applied only if they are consistent with the material evidence and its temporal and geographical contexts, rather than distorting material to support theory, as in the examples given here.

The realistic nude body tempts essentialization; its blankness seduces the eye to dress it with the familiar in which failure to keep in view the exotic and the unexpected is all too easy. 'The Nude' of Modernity, long regarded as a signpost of evolutionary ascendancy, has been the ultimate reference point from which all other nudes are derivative. The embodiment of Post-Enlightenment social constructions about power and gender, 'The Nude' has set standards of beauty, youth, femininity, modesty and naturalism that still dictate our approach to female nudity of long-ago. Scholars of prehistory and the ancient Near East have used the departures from anyone of these standards as the spring-boards for their interpretations.

From the simple departures of physical maturity, obesity and frontality, I have followed only two trajectories among many possible others – the real versus the unreal, the normal versus the abnormal – that may seem at first contradictory or at least nonconvergent, only to show different sides of the same issue. For instance, physical maturity or obesity has been construed as reflecting the abnormal and the unreal in certain imagery that may very well be reality-based. Whereas frontality combined with realism were read as real but also as indicating an abnormal degree of sexual experience for an image that, on investigation, turns out to be quite distanced from the real. The consequent implications of unexamined readings have promoted long-standing mistaken impressions of prehistory as uninhabited by women worthy of representation, on the one hand, and, on the other, of the ancient Near East as preoccupied with the arts of seduction.<sup>25</sup> One wonders how different our versions of the remote past might have been if artists had fashioned nude females more in accordance with modern tastes.

<sup>25</sup> It should be obvious that interpreting female images of all types as deities does not elevate the status of women but rather expunges women from the annals of human history. Modern anthropological reconstructions of prehistory further contribute to this erasure (see above n. 16). For historiography of the ancient Near East that wrongly portrays women as abnormally experienced sexually, see Assante 1998; 2003.

I have also questioned the application of modern theory of sexuality on prehistoric and ancient Near Eastern nudes largely because scholars of sexuality, men and women alike, usually presuppose a modern male standpoint, which reduces female nudity to being about sexual charge. For objects that portray a naturalistic sensuality recognizable to the modern eye, ancient male authorship as well as male audiences are tacitly presumed. Such presumptions may be true for state art in certain times and places in ancient Mesopotamia, but cannot be true for all representation, especially in view of the multi-vocalism of Mesopotamian artistic production. These conjectures as they are applied to prehistory are as skewed as the popularized, reactionary alternative anthropology of Marija Gimbutas (e.g. 1989; 1991), which insists that art in prehistory was produced by women for women's consumption.

The forms of female sensuality, as they have appeared for some forty thousand years, cannot possibly belong to a single-sex province, whether all-male or all-female, nor can a single function be assigned to them. Our current inability to investigate the sexuality of schematic and stylized nudes of the extreme past further demonstrates the prevailing notion that a male point of view operates behind images of naturalistic female nudity. Since we cannot locate with certainty a gendered intention for unrealistic nudes, we cannot talk about their sexuality. By contrast, art historians of Post-Impressionist periods can fit unrealistic nudes, such as Picasso's, into the discourse because, since they are deconstructions of the canonical, they still cite the male-oriented 'Nude' of Modernity.

Lastly, I have questioned the whole category of sexuality as a viable focus of study for certain images because it may obscure original meaning rather than recover it, which the 'Nackte Frau' example illustrates. As Caroline W. Bynum found for medieval representations of the body, sexuality may simply be beside the point.<sup>26</sup> As long as nineteenth-century visual habits and gender attitudes persist and the current preoccupation with sexuality remains unexamined, the diversity of meaning represented by the nudes of antiquity will be beyond our grasp.

## ABBREVIATIONS

CAD = The Assyrian Dictionary of the University of Chicago, Chicago 1956-.

---

<sup>26</sup> Bynum (1995) argues that representations of the medieval body make statements about putrefaction and religious anxiety rather than sexuality.

## BIBLIOGRAPHY

- Amiet, Pierre, 1980, *Art of the Ancient Near East*, New York.
- Assante, Julia, 1998, "The *kar.kid/ḫarimtu*, Prostitute or Single Woman? A Critical Review of the Evidence": *Ugarit-Forschungen* 30, 5-96.
- 2000, *The Erotic Reliefs of Ancient Mesopotamia*, Ann Arbor MI.
- 2002a, "Style and Replication in 'Old Babylonian' Terracotta Plaques: Strategies for Entrapping the Power of Images", in: Loretz, O. & Metzler, K. & Schaudig, H. (ed.), *Ex Mesopotamia et Syria Lux. Festschrift für Manfred Dietrich zu seinem 65. Geburtstag* (*Alter Orient und Altes Testament* 281), Neukirchen-Vluyn, 1-29.
- 2002b, "Sex, Magic and the Liminal Body in the Erotic Art and Texts of the Old Babylonian Period", in: Parpola, S. & Whiting, R. M. (ed.), *Sex and Gender in the Ancient Near East. Actes de la XLVII<sup>e</sup> Rencontre Assyriologique Internationale* (Helsinki, 2-6 July 2001), Helsinki, 27-51.
- 2003, "From Whores to Hierodules. The Historiographic Invention of Mesopotamian Female Sex Professionals", in: Donohue, A.A. & Fullerton, M.D. (ed.), *Ancient Art and Its Historiography*, Cambridge & New York, 13-47.
- (forthcoming a), "Men Looking at Men. The Homoerotics of Power in the State Arts of Assyria", in a forthcoming NIN volume.
- (forthcoming b), "The Pornographic Lead Reliefs of Tikulti-Ninurta I (1240-1207 BCE)" in a forthcoming Festschrift.
- Auerbach, Elise, 1994, *Terra Cotta Plaques from the Diyala and Their Archaeological and Cultural Contexts*, Ann Arbor MI.
- Barrelet, Marie-Thérèse, 1971, "'La figure du roi' dans l'iconographie et dans les textes depuis Ur-Nanše jusqu'à la fin de la 1<sup>ère</sup> dynastie de Babylone", in: Garelli, Paul (éd.), *Le Palais et la royauté. Archéologie et Civilisation*, XIX<sup>e</sup> Rencontre Assyriologique Internationale, Paris, 27-138.
- Blocher, Felix, 1987, *Untersuchungen zum Motiv der nackten Frau in der altbabylonischen Zeit*, München.
- Buchanan, Briggs, 1981, *Early Near Eastern Seals in the Yale Babylonian Collection*, New Haven & London.
- Bynum, Caroline Walker, 1995, "Why All the Fuss About the Body? A Medievalist's Perspective": *Critical Inquiry* 22, 1-33.
- Cifarelli, Megan, 1995, *Enmity, Alienation and Assimilation. The Role of Cultural Difference in the Visual and Verbal Expression of Assyrian Ideology in the Reign of Ashurnasirpal II (883-859 B.C.)*, Ann Arbor MI.
- 1998, "Gesture and Alterity in the Art of Ashurnasirpal II of Assyria": *The Art Bulletin* 80, 210-228.
- Clark, Timothy J., 1984, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton.
- Collon, Dominique, 1986, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. Cylinder Seals III, Isin-Larsa and Old Babylonian Periods*, London.
- 1987, *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*, London.
- Curtis, John E. & Collon, Dominique, 1996, "Ladies of Easy Virtue", in: Gasche, H. & Hrouda, B. (ed.), *Collectanea Orientalia: Histoire, Arts de l'Espace et Industrie de la Terre. Etudes offertes en hommage à Agnès Spycket* (*Civilisations du Proche-Orient Series 1, Archéologie et Environment* 3), Winona Lake, 89-95.

- Duhard, Jean-Pierre, 1991, "The Shape of Pleistocene Women": *Antiquity* 65, 552-561.
- Foucault, Michel, 1978, *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*, New York (French edition 1976).
- Gallagher, Catherine & Laqueur, Thomas (ed.), 1987, *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley & Los Angeles.
- Gimbutas, Marija, 1989, *The Language of the Goddess*. Foreword by Joseph Campbell, London.
- 1991, *The Civilization of the Goddess*, San Francisco.
- Hamilton, Naomi, 1996, "Figurines, Clay Balls, Small Finds and Burials", in: Hodder, I. (ed.), *On the Surface. Çatalhöyük 1993-95* (British Institute of Archaeology at Ankara. McDonald Institute Monographs), Cambridge, 215-263.
- Hrouda, Barthel, 1977, *Isin-Išān Bahrīyāt I-III, Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1973-1974*, München 1977.
- 1981, *Isin-Išān Bahrīyāt II, Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1975-1978*, München 1981.
- 1987 *Isin-Išān Bahrīyāt III, Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1983-1984*, München 1987.
- Hurcombe, Linda, 1995, "Our Own Engendered Species": *Antiquity* 69, 87-100.
- Huyghe, René (ed.), 1962, *Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art*, London.
- Klengel-Brandt, Evelynne, 1974, *Die Terrakotten aus Assur im Vorderasiatischen Museum Berlin*, Berlin.
- Laqueur, Thomas, 1987, "Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology", in: Gallagher, C. & Laqueur, T. (ed.), *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley & Los Angeles, 1-41.
- 1990, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge MA, 1-62.
- McDermott, LeRoy D., 1996, "Self-Representation in Upper Palaeolithic Female Figurines": *Current Anthropology* 37, 227-275.
- Meskell, Lynn, 1995, "Goddesses, Gimbutas and 'New Age' Archaeology": *Antiquity* 69, 74-86.
- 1998, "Twin Peaks. The Archaeologies of Çatalhöyük", in: Goodison, L. & Morris, C. (ed.), *Ancient Goddesses. The Myths and the Evidence*, London, 46-62 and notes.
- Moortgat, Anton, 1940, *Vorderasiatische Rollsiegel*, Berlin.
- Moser, Stephanie, 1993, "Gender Stereotyping in Pictorial Reconstructions of Human Origins", in: du Cros, H. & Smith, L.J. (ed.), *Women in Archaeology. A Feminist Critique* (Occasional Paper in Prehistory 23), Carbondale, 75-92.
- Nelson, Sarah M., 1997, *Gender in Archaeology. Analyzing Power and Prestige*, Walnut Creek CA & al.
- Nelson, Sarah M. & Kehoe, Alice (ed.), 1990, *Powers of Observation. Alternative Views in Archaeology* (Archaeological Papers of the American Anthropological Association 2), Arlington.
- Nochlin, Linda, 1971, "Why Have There Been No Great Women Artists?": *Art News* 69, 1971, 22-39 and 67-71.
- 1988, "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art", in: Nochlin, L., *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, 86-103.

- Opificius, Ruth, 1961, *Das Altbabylonische Terrakottarelief* (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 2), Berlin.
- Orthmann, Winfried, 1975, *Der Alte Orient* (Propyläen Kunstgeschichte 14), Frankfurt a.M. & al.
- Pollock, Griselda, 1988, *Vision and Difference*, London & New York.
- Porada, Edith, 1948, *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections. I: The Collection of the Pierpont Morgan Library*, New York.
- Scurlock, Jo Ann, 1991, "Baby Snatching Demons, Restless Souls and the Dangers of Childbirth. Medica-Magical Means of Dealing with Some of the Perils of Motherhood in Ancient Mesopotamia": *Incognita* 2, 127-185.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, 1990, *Epistemology of the Closet*, Berkeley & Los Angeles.
- Teissier, Beatrice, 1984, *Ancient Near Eastern Cylinder Seals from the Marcopoli Collection*, Berkeley & Los Angeles.
- Tringham, Ruth & Conkey, Margeret 1998, "Rethinking Figurines. A Critical View from Archaeology of Gimbutas, the 'Goddess' and Popular Culture", in: Goodison, L. & Morris, C. (ed.), *Ancient Goddesses. The Myths and the Evidence*, London, 22-45 and notes.
- Westenholz, Joan Goodnick, 1998, "Goddesses of the Ancient Near East 3000-1000 BC", in: Goodison, L. & Morris, C. (ed.), *Ancient Goddesses. The Myths and the Evidence*, London, 64-81 and notes.
- Wiggermann, Frans A.M., 1986, *The Staff of Ninsubura. Studies in Babylonian Demonology II* (*Annuaire de la Société orientale Ex oriente Lux* 29), Leiden.
- Winckelmann, Johann Joachim, 1872, *The History of Ancient Art*, Boston, 4 vol.
- Winkler, John J., 1990, "Phallos Politikos. Representing the Body Politic in Athens": *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 2, 29-45.
- Winter, Irene, 1996, "Sex, Rhetoric, and the Public Monument. The Alluring Body of Naram-Sîn of Agade", in: Kampen, N.B. (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge & New York, 11-26.
- Winter, Urs, <sup>2</sup>1987, *Frau und Göttin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt* (*Orbis Biblicus et Orientalis* 53), Fribourg & Göttingen.



# Nacktheit und Körperinszenierung in Bildern der griechischen Antike

Adrian Stähli

Nacktheit ist in der antiken Bildkunst eine privilegierte Repräsentationsform des Menschen. Häufig wurde vorgeschlagen, darin eine Art Würdeformel zu erkennen; so spricht man auch von 'idealer' oder 'heroischer' Nacktheit, um ihre Bildsemantik zu charakterisieren. Diese Interpretation ist freilich Ergebnis einer Deutungstradition, die ganz wesentlich geprägt ist durch die europäisch-christliche Auffassung einer schambehafteten Nacktheit und die entsprechenden Bemühungen, die Nacktheit antiker Figuren davon abzusetzen und sie zu rechtfertigen. Stattdessen wird hier vorgeschlagen, Nacktheit als eine bildliche Repräsentationsform des Körpers zu begreifen, die eine bestimmte Semantik des Körpers entwirft, die selbst wiederum sowohl Resultat wie auch produktives Element von Körperdiskursen ist: Nacktheit in den Bildern der Antike legt die Signifikanten des Körpers frei, ohne selbst bedeutungstragend zu sein.

## I. Einleitung

Keine andere Zivilisation der Vergangenheit kennt eine auch nur annähernd vergleichbare Emphasisierung des nackten Körpers in Bilddarstellungen wie die Antike. Die Deutung dieser so ungewöhnlich prominenten Bildkonvention in ihrem kulturellen Kontext ist freilich nicht ganz einfach.<sup>1</sup> Häufig wurde vorgeschlagen, in der nackten Darstellung des Menschen eine Art Würdeformel zu erkennen, die eine Figur qualitativ auszeichne, sie mit heroischen oder anderen überhöhenden Eigenschaften ausstatte; so spricht man denn auch von 'idealer' oder 'heroischer' Nacktheit, um ihre

---

<sup>1</sup> Vgl. zuletzt Osborne 1997; Stewart 1997 und die Beiträge in Kampen 1996; Koloski-Ostrow & Lyons 1997; Wyke 1997; Foxhall & Salmon 1998.



spezifische Bildsemantik zu charakterisieren (so vor allem Himmelmann 1990). Ein antiker Text, der über die Bedeutung der Bildformel Auskunft geben könnte, existiert freilich nicht. Die archäologische Argumentationsfigur der 'idealen Nacktheit' kann sich denn auch keineswegs auf antike Belegstellen stützen. Sie greift vielmehr eine Deutungskonvention auf, die innerhalb des neuzeitlichen Diskurses der Kunst, in kunsttheoretischen und ästhetischen Schriften sowie in der künstlerischen Praxis selbst entwickelt wurde.<sup>2</sup>

Seit dem 15. Jh. gilt der Akt als eine künstlerische Darstellungsform von höchstem ästhetischen Anspruch. Begründet wurde seine Wertschätzung durch den Verweis auf die Nacktheit in der antiken Kunst. Die Mustergültigkeit des Menschenbildes, die man den antiken Kunstwerken, vor allem den Statuen ablas, wurde in der Renaissance jedoch nicht etwa nur als Ergebnis einer künstlerischen Meisterschaft begriffen, in der die Antike den Zeitgenossen ohnehin unerreichbare Maßstäbe zu setzen schien; vielmehr resultierte sie aus dem Postulat einer anthropologischen Überlegenheit der Antike: Der antike Mensch selbst galt als Verkörperung einer höheren Natur des Menschen. An der Nacktheit antiker Statuen ließ sich damit nicht nur ein ästhetisches Vorbild in der Nachahmung der Natur, sondern die exemplarische Verwirklichung der menschlichen Natur schlechthin ablesen: Das als überlegen erachtete antike Menschenbild wird in der nackten Figur unmittelbar anschaulich, ist dem Körper – der Natur – direkt ablesbar. Die Künstler sollten sich deshalb nicht nur des genauen Studiums der Natur befleißigen, sondern sich darüber hinaus an das Vorbild der antiken Kunstwerke halten, denn – so Lodovico Dolce in seinem *Dialogo della pittura* von 1557 – die Imitation der "mirabile perfezzion" antiker Statuen erlaube es, im Kunstwerk die Defekte der Natur selbst zu korrigieren.<sup>3</sup>

In einem argumentativen Kurzschluss wird von einem ästhetischen auf ein anthropologisches Ideal, auf das evolutionär perfekte Menschenbild geschlossen, die den Statuen abgelesene ideale Schönheit des antiken Menschen damit als das natürliche Erscheinungsbild des Menschen schlechthin ausgegeben. Der Nacktheit antiker Bildwerke wurde so die Beweislast aufgebürdet, durch körperliche Evidenz die kulturelle Zuschreibung idealer Schönheit zum idealen anthropologischen Entwurf zu ‚naturalisieren‘. Antike Nacktheit wurde zum idealisierenden Attribut und spielte seither eine dominierende Rolle als Legitimationsstrategie der nackten Darstellung des menschlichen Körpers. Sie wurde zu einer Deutungsinstanz von größter Reichweite, die schließlich auch den archäologischen Begriff der 'idealen Nacktheit' als einer überhöhenden Darstellungskonvention präfigurierte.

<sup>2</sup> Vgl. zum Folgenden Dutton 1995; Himmelmann 1985; Hinz 1998 und Walters 1979.

<sup>3</sup> Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolata l'Aretino*, Venezia 1557; zitiert nach Barocchi 1978: 802.

Um mich aus dieser Deutungstradition zu lösen, werde ich in der Folge Nacktheit nicht als eine Bildformel mit eigener Semantik – sei diese nun idealisierend oder nicht – begreifen, sondern als eine bildliche Repräsentationsform des Körpers, die eine bestimmte Semantik des Körpers entwirft. Diese Semantik ist sowohl Resultat wie auch selbst produktives Element von Körperdiskursen. Es wird deshalb im Folgenden um nicht viel anderes gehen als um die Selbstverständlichkeit, dass die Bildkonvention der Nacktheit mit diesen normierenden Diskursen des Körpers zu tun hat. Nicht die Semantik bildlich dargestellter Nacktheit ist das Thema, sondern die Semantik des Körpers, die durch Nacktheit im Bild sichtbar gemacht wird. Nacktheit in Bildern legt die Signifikanten des Körpers frei, ohne selbst bedeutungstragend zu sein.

Ich werde in einem ersten Schritt zeigen, dass es in der Antike Bilder gibt, in denen Figuren zwar unbekleidet, gleichwohl aber nicht als nackt zu verstehen sind, sondern als ein Ensemble funktionaler Chiffren, zu denen unter anderem auch physische Merkmale zur Kennzeichnung etwa der Geschlechterdifferenz oder einer spezifischen körperlichen Kompetenz gehören. In einem zweiten Schritt werde ich an einem Beispiel vorführen, was durch den nackten Körper in Bildern vielleicht tatsächlich gezeigt wird: Nicht Nacktheit wird als Bedeutungsträger vor Augen geführt, sondern das, was dank Nacktheit am Körper sichtbar, durch den Körper symbolisiert wird. Daran schließt sich mein dritter Schritt an, in dem ich an einem weiteren Beispiel zeige, wie Bilder Nacktheit als darstellerisches Mittel erzählerisch einsetzen, um Aktionen als Folge körperlicher Qualitäten und Kompetenzen zu präsentieren. Zum Schluss werde ich versuchen, ein plausibles, jedoch spekulatives Modell zu entwickeln, wie die durch die Nacktheit des Körpers demonstrierten Codierungen des Körpers in die Diskurse und damit in die sozialen Praktiken des Körpers hineinwirken.

## II. Der Körper als Ensemble funktionaler Chiffren

Mit dem Ende der submykenischen Periode, gegen 1000 v.Chr., setzen in Griechenland die figürlichen Darstellungen auf bemalten Gefäßen aus. Sie werden seit dem 10. Jh.v.Chr. durch einen neuartigen Dekorationsstil mit ornamentalen, geometrischen Mustern abgelöst. Erst mit Beginn des 8. Jh. treten erneut figürliche Szenen auf: Darstellungen eigentümlich ornamentalen Charakters mit kleinen, wie Strichmännchen wirkenden und marionettenartig agierenden Figuren.<sup>4</sup> Diese Bilder sind in Griechenland ohne Vorbilder; sie schließen an keine voraufgehende Tradition an, greifen

<sup>4</sup> Vgl. zum Folgenden Ahlberg 1971a; 1971b; Benson 1970; Boardman 1983; Himmelmann 1967 sowie den Materialüberblick bei Schweitzer 1969.

aber in manchen Bildformeln orientalische Modelle auf. Das Bildrepertoire ist begrenzt: der Kampf eines Helden gegen ein wildes Tier, Schlachten zu See und zu Lande, festliche Reigen und Tänze, Wagenrennen, Totenaufbahrungen und rituelle Totenklage – herausgehobene Standardsituationen eines elitären, sich an einem heroischen Lebensstil orientierenden Selbstverständnisses.

Auf den ersten Blick scheinen die Figuren auf manchen dieser Bilder einer eindeutigen ikonographischen Differenz zwischen 'nackt' und 'bekleidet' zu folgen, die einer Semantik der Geschlechterdifferenz entspricht: die Männer erscheinen nackt (wenn auch oft mit Waffen und Rüstungsteilen ausgestattet) (**pl. 10,1**), die Frauen hingegen tragen lange Röcke (**pl. 10,2-3**). Der Eindruck trügt jedoch: Die Mehrheit der Bilder folgt dieser Regel nicht und setzt weder Nacktheit noch Kleidung als geschlechtsspezifische Merkmale ein. Zwar unterscheiden die Maler in ihren Bildern sehr genau zwischen weiblichen und männlichen Figuren, aber sie entwickeln dafür keine kohärenten Bildformeln, die in beliebigen Bildzusammenhängen in immer gleicher, unveränderlicher Weise eingesetzt werden können. Vielmehr greifen sie je nach erzählerischem und kompositionellem Kontext auf unterschiedliche Lösungen zurück.

Einige Beispiele mögen genügen: Waffen, Helme oder Schilde kennzeichnen natürlich Männer (**pl. 10,1**), der Klagegestus mit beiden über den Kopf geführten Armen hingegen ist offenbar für Frauen charakteristisch (**pl. 10,2** und **12,1**), während Männer nur eine Hand zur Klage erheben, die andere aber zur Waffe führen (Ahlberg 1971b: 77-87; **pl. 10,3**). Nur in einer Ausnahme heben auch die Männer beide Arme empor (Ahlberg 1971b: fig. 18). Besonders hervorgehoben werden die Klagefrauen, die durch ihre kniende Haltung, ihr langes Gewand sowie häufig durch ihre Position innerhalb einer Bildzone 'unterhalb' (oder 'vor') der Bahre semiotisch mehrfach überdeterminiert sind und folglich eine bedeutende Funktion in der Ordnung des Begräbnisrituals innehaben.

Die wichtigste Position nimmt natürlich der Leichnam ein, der im Mittelpunkt solcher Aufbahrungs- und Totenklageszenen steht. Er ist in ein langes Gewand gekleidet, das ihn deutlich von den Klagefrauen mit ihren langen Röcken unterscheidet: Das Leichenhemd charakterisiert nicht sein Geschlecht, sondern kennzeichnet ihn als Leichnam. Die geschlechtsspezifische Differenzierung tritt gegenüber der Rollencharakterisierung in den Hintergrund. Nur gelegentlich wird durch eindeutige funktionale Attribute, etwa einen Helm, oder aber durch physische Merkmale das Geschlecht markiert, so durch den Penis (**pl. 10,4**). Häufig wird das Geschlecht aber überhaupt nicht angegeben und muss aus dem bildimmanenten Kontext erschlossen werden, etwa aus rahmenden Szenen, die sich eindeutig nur auf das Begräbnis eines Mannes beziehen lassen: Kampfszenen, Wagenparaden (**pl. 11,1**) oder Dreifußkessel als Siegespreise. Womöglich kann das Geschlecht durch innerbildliche Kontrastmerkmale verdeutlicht werden:

Sind Leichnam wie Klagefiguren nackt, Letztere aber durch ihre Brüste als Frauen markiert, wird es sich bei der Leiche wohl um einen Mann handeln – auch wenn dieser seinerseits nicht durch den Penis gekennzeichnet ist (pl. 11,2). Dies kann aber auch täuschen: Ein weiblicher Leichnam trägt das Leichenhemd und ist damit unterschieden von den ‘nackten’ Klagefrauen (pl. 12,1). Zweifellos eindeutigstes Merkmal der Geschlechtsbestimmung der Leiche war jedoch die Tatsache, dass jedes dieser Gefäße einer bestimmten Person als Graburne ins Grab gestellt oder als Denkmal auf dem Grabhügel errichtet wurde: Eine Geschlechtsbestimmung des Leichnams im Bild erübrigte sich schlicht und einfach.

Insgesamt handelt es sich also um ein Zeichenvokabular, das dazu eingesetzt wird, die Rolle oder Funktion einer Figur innerhalb der dargestellten Handlung zu definieren. Das Geschlecht ist dieser Rolle gleichsam untergeordnet oder ergibt sich zwangsläufig aus ihr, ist aber nicht das vordringliche Anliegen der Darstellung (Krieger sind notwendigerweise immer auch Männer; es bedarf keiner weiteren Merkmale, dies eigens zu unterstreichen), wie es denn auch nicht das Ziel dieser Bilder ist, über die funktionale Bestimmung der Figuren hinaus Bildstereotypen für die beiden Geschlechter, etwa in Form unterschiedlich definierter Körperbilder, festzulegen. So werden auch bloß gelegentlich physische Merkmale zur Spezifizierung des Geschlechts herangezogen, etwa die Brüste bei Frauen, sehr selten aber nur der Penis bei Männern. Keines dieser Merkmale ist zwingender Bestandteil der Definition des Geschlechts oder der Rolle einer Figur. Die Maler gehen vielmehr minimalistisch vor: Sind Geschlecht oder Funktion von Figuren allein schon durch den Kontrast zum übrigen Personal einer Szene hinreichend erschließbar, so bedürfen sie keiner anderer Markierung, die sie positiv charakterisiert. Die Absenz jeglicher Merkmale genügt bereits, die Frauen in Differenz zu den durch ihre Waffen positiv markierten Männern zu identifizieren.

Der Körper ist jedenfalls nicht konsequent als Träger geschlechtsspezifischer oder anderer sozialer Zeichen aufgefasst, sondern wird nur im Einzelfall mit physischen Merkmalen akzentuiert, um Männer von Frauen zu unterscheiden. Hier von Nacktheit reden zu wollen, macht wenig Sinn: Ein funktionales Grundgerüst des menschlichen Körpers wird einfach nach Bedarf mit zusätzlichen Attributen ausgestattet, die die eindeutige Bestimmung einer Person hinsichtlich ihrer Funktion im Totenritual, ihrer sozialen Stellung oder ihres Geschlechts erlauben, und dies immer nur soweit dies überhaupt notwendig und nicht schon durch die Platzierung der Figur im Bild oder den semiotischen Kontrast eindeutig ist. Weder ist Nacktheit semantisch besetzt, noch liegt überhaupt eine Semantisierung des Körpers vor – bestenfalls trifft dies auf einzelne physische Merkmale zu. Der Körper dieser Figuren ist nicht als ‘nackt’ zu verstehen, sondern als eine Art anatomisches Grundgerüst zur Veranschaulichung der gesti-

schen und motorischen Funktionalität des Menschen, seiner körperlichen Aktionsfähigkeit. Ein geschlossenes Körperbild will sich so nicht einstellen; akzentuiert werden immer nur diejenigen Körperglieder, die von der jeweiligen Aktion betroffen oder für das Verständnis der Rolle der Figur innerhalb der ganzen Szene von Bedeutung sind.

Dass es diesen Bildern darum ging, den Körper primär als Funktionsträger in einer Bilderzählung zu verstehen, wird deutlich bei den Darstellungen gefallener Krieger in Schlachtszenen (**pl. 12,2**). Bei Kämpfen zu Lande wie zur See finden sich regelmäßig neben den eigentlichen Kriegshandlungen die Körper der unterlegenen Kämpfer zu regelrechten Leichenbergen aufgeschichtet. Die gefallenen Krieger werden dabei sorgfältig nach dem Grad ihrer Bewaffnung und Rüstung differenziert; manche tragen überhaupt keine Waffen, Helme oder Schilde und erscheinen gänzlich 'nackt'. Auch hier dürfte aber kaum die Entblößung des Körpers, sondern Nacktheit im metaphorischen Sinn gemeint sein: Die Gefallenen werden als vollständig entwaffnet und damit als jeder Widerstandskraft beraubt, als restlos unterlegen gekennzeichnet. Je weniger Waffen oder Rüstungsteile ein Unterlegener trägt, umso vollständiger seine Niederlage. Nacktheit meint also auch hier nicht 'entkleidet', sondern seiner funktionalen Attribute und seiner Handlungsfähigkeit, letztlich seines sozialen Status beraubt zu sein.

Der Klarheit der Lektüre der Bilder ist ein solch reduktionistisches bildsprachliches Verfahren wenig dienlich, auch wenn es den homogenen, ja ornamentalen Gesamteindruck der Szenen mit ihren langen Reihen gleichmäßig rhythmisierter Figuren stärkt. In einer späteren Phase, gegen Ende des 8. Jh., haben sich die Maler denn auch entschlossen, einige neue ikonographische Konventionen einzuführen, um die Eindeutigkeit ihrer Darstellungen zu fördern. Die wichtigste ist die, nun allen Frauen als festes Merkmal eben den langen Rock beizugeben (**pl. 10,2-3**), der bislang den Klagefrauen unter der Bahre vorbehalten war. Die Männer sind jetzt durchgehend durch das Fehlen dieses Kleidungsstücks als solche erkennbar – was aber eben keineswegs bedeutet, dass sie auch als nackt zu verstehen sind. Das funktionale Differenzierungspotenzial verschiebt sich bloß einseitig auf die Seite der Männer, die nun je nach beigegebenen Attributen (oder auch ganz ohne Attribute) innerhalb derselben Szene in unterschiedlichen Rollen auftreten können, ohne dass ihr Geschlecht zusätzlicher Kennzeichnung bedarf.

Dennoch fördert die Zuweisung eines die Frauen eindeutig identifizierenden Kleidungsstücks die Vorstellung, dass nur Männer über einen in allen Teilen aussagekräftigen und handlungsfähigen Körper verfügen – ihr Körper wird semantisch gegenüber demjenigen der Frau 'aufgerüstet'. Dies führt im Übrigen dazu, dass die Brüste als einziges eindeutiges physisches Merkmal der Frauen in diesen Bildern seltener werden: den Frauen wird ein Körper vorenthalten. Mit Recht wurde darauf hingewiesen, dass hier eine Koinzidenz mit den homerischen Epen vorliegt, in denen

Frauen mit Epitheta ausgezeichnet werden, die sich auf ihre Kleidung und ihren Schmuck beziehen, während Männer durch die Eigenschaften und Fähigkeiten ihres Körpers charakterisiert werden (Jung 1982: 69-104.117-138).

Die Geschlechterdifferenz wird also, um es zusammenzufassen, nicht systematisch als somatische Differenz ausgegeben. Physische Merkmale werden vielmehr wie Waffen, Gesten, Gegenstände, Haartracht oder andere Markierungen auch eingesetzt, um Funktionen oder soziale Rollen zu beschreiben, unter anderem auch Geschlechterrollen, aber keineswegs nach einem festen, definierten ikonographischen Muster für Mann und Frau, sondern entsprechend den Erfordernissen eines eindeutigen Kontrastes innerhalb des semiotischen Systems. In den geometrischen Vasenbildern des 8. Jh. wird Nacktheit damit gleichsam unspezifisch eingesetzt, sie scheint keine eigenständige Bedeutung als Bildformel zu besitzen. Der Körper und seine Kleidung beziehungsweise 'Nacktheit' folgen keineswegs einer geschlechtsspezifisch festgelegten Ikonographie, sondern bildlichen Differenzierungsmechanismen. Die menschliche Figur wird in den Bildern als Piktogramm aufgefasst, um Aussagen über ihr Handlungspotential, ihre soziale Rolle und die Geschlechterdifferenz zu formulieren, wobei jeweils einer Figur diejenigen Elemente und Attribute appliziert werden, die für diese Aussagen relevant sind. Der auf sein anatomisches Grundgerüst reduzierte Körper allein ist weder 'nackt', noch besitzt er über die Bedeutung 'Mensch' hinaus eine Semantik.

### III. Nacktheit als Demonstration der Semantik des Körpers

Die Bilder auf geometrischen Vasen stellen sicherlich einen besonderen Fall dar. Sie streben gar nicht an, ihren Figurenpiktogrammen ein Körperbild zu geben, in das sich eine ausformulierte Körpersemantik eintragen ließe. Dies gilt letztlich auch für die Gruppe der späten Gefäße, auch wenn hier eine geschlechtsspezifische Differenzierung zwischen dem bekleideten Körper der Frau und dem 'unbekleideten' (oder neutralen) Körper des Mannes vollzogen wird, die fortan in der griechischen Bildkunst eine zentrale Rolle spielt: Es ist primär der Mann, dessen Körper in den Bildern zum Zeichenträger, zum symbolischen Kapital seiner Männlichkeit wird. Im Folgenden wird es darum gehen, an einem Beispiel zu demonstrieren, wie Nacktheit dazu eingesetzt werden kann, dieses symbolische Kapital im Bild in Szene zu setzen.

Die nackte männliche Statue gehört sicher zu den folgenreichsten Bildschöpfungen der griechischen Antike (pl. 12,3).<sup>5</sup> Die ersten großplastischen Darstellungen des nackten Mannes in der griechischen Kunst, die so

<sup>5</sup> Zum Folgenden vgl. D'Onofrio 1982; D'Onofrio 1995; Sourvinou-Inwood 1995: 252ff; Fehr 1996; Osborne 1998 und Stähli 1999 (mit ausführlichen Literaturhinweisen) sowie die Materialdokumentation bei Richter 1960.

genannten Kuroi ('junge Männer'), treten gegen Ende des 7. Jh.v.Chr. auf. Sie zeichnen sich von Beginn an durch ein verhältnismäßig starr festgelegtes Erscheinungsbild aus, das über ein Jahrhundert nahezu unverändert beibehalten wurde. Gemeinsam ist allen Kuroi ihre Jugendlichkeit und die Nacktheit ihres Körpers. Die Kuroi wurden offenbar unterschiedslos sowohl als Votivstatuen in Heiligtümer gestiftet wie auch als Denkmäler über dem Grab errichtet. Ohne in ihrem Erscheinungsbild oder durch Attribute spezifisch ausgezeichnet zu sein, waren sie in gleicher Weise geeignet, als Gabe an eine Gottheit adressiert zu werden, oder an einen Toten zu erinnern. Ganz offensichtlich lag es nicht in der Absicht dieser Standbilder, ihren konkreten Aufstellungs- oder Stiftungszweck in der Figur zu visualisieren; darüber gab die Inschrift Auskunft, die sich auf der Statue selbst oder auf ihrer Basis befand.

Der Kuros und die ideellen Werte, die er transportiert, sind eng an die Herausbildung einer griechischen Aristokratie und ihre Konsolidierung im Laufe des 8. und 7. Jh.v.Chr. geknüpft. Ein stetig wachsender Konkurrenzdruck innerhalb der Elite führte zur sukzessiven Herausbildung sozialer Unterscheidungskriterien in Form von Standesritualen, die ihrerseits die Etablierung einer aristokratischen Schicht förderten. Ergab sich die Vorrangstellung der herausragenden Männer im 8. Jh. gleichsam von selbst aus ihrer ökonomischen und militärischen Überlegenheit, so gewannen zunehmend symbolische Formen der Statusdemonstration an Vorrang: Jagd, Pferdezucht, Wagenrennen, Tafelluxus, Athletik, Waffentanz und andere prestigeträchtige Verhaltensweisen wurden in Dichtung und Vasenmalerei zu den typischen Repräsentationsformen eines aristokratischen Lebensstils und gesellschaftlicher Exklusivität. Durch ihr kunstvoll geknüpft, in sanften Wellen auf die Schultern fallendes Haar geben sich die Kuroi als Repräsentanten dieses aristokratischen Lebensstils zu erkennen (pl. 12,3). Elegante Frisuren gehörten ebenso wie Parfüms und Salben, extravagante Kleidung und kostbarer Schmuck zu den typischen Standesmerkmalen, durch die sich die Aristokraten des 7. und 6. Jh. in Kontrast zu der zunehmend dominierenden Polis-Mentalität setzten. Der Kuros kann in einem ganz grundsätzlichen Sinn als Zeichensystem der Visualisierung aristokratischer Fähigkeiten und Tugenden gelesen werden.

Auffällig ist nun, dass dies in der Präsentation des vollständig nackten Körpers kulminiert. Da den Aristokraten die Möglichkeit, sich durch individuelle Leistungen im Krieg körperlich hervorzutun, seit dem Aufkommen des Kampfes im Hoplitenverband zusehends genommen war, wurde offenbar die Demonstration körperlicher Vorzüglichkeit an sich zu einem Zeichen aristokratischer Würde.

Neue Formen, sich in direkter Konkurrenz mit anderen Aristokraten körperlich zu messen und individuell auszuzeichnen, eröffneten im 7. Jh.v.Chr. die athletischen Wettbewerbe, insbesondere die wohl auch dadurch sprunghaft an Bedeutung gewinnenden Olympischen Spiele. Die

Wettkämpfe dürften gleichsam als Ersatz für die Bewährung kriegerischer Tüchtigkeit auf dem Schlachtfeld genutzt worden sein. Hier wurden Institutionen geschaffen, die es erlaubten, nicht nur körperliche Fähigkeiten zu beweisen, sondern vor allem auch körperliche Schönheit vorzuführen. Die Herausbildung eines männlichen Körperideals als symbolischer Repräsentationsform der Aristokratie muss dadurch maßgeblich befördert worden sein. Physische Schönheit wurde damit zum Kriterium einer herausgehobenen sozialen Stellung auch ohne den Nachweis entsprechender Leistungen: Allein schon ein ansehnlicher Körperbau verwies auf den Besitz aristokratischer Tugenden. Nicht selten halten denn auch die Grabinschriften der Kuroi fest, dass sie "Zeichen" von *arete* ('Tugend') seien, eben der *arete* desjenigen, dessen Denkmal eine Kurofigur ist: In der körperlichen Schönheit des nackten Mannes über dem Grab werden die herausragenden Eigenschaften des Aristokraten unmittelbar anschaulich und gegenwärtig. Mit den Kuroi wurde so eine neue Form der Weihung eingeführt, die in verschiedener Hinsicht semantisch eindeutig und vor allem exklusiv durch ein ganzes Ensemble von Konnotationen auf ihre aristokratischen Stifter verwies.

Im Fall der Grabstatuen scheint das Standbild jeweils auch immer die Person zu meinen, für die es aufgestellt wurde. Allerdings ist diese Beziehung abstrakter Natur. So sind die Kuroi durchweg Jünglingsfiguren, scheinen aber auch über Gräbern älterer Männer errichtet worden zu sein. Gleichwohl werden in der Tat Grabstatuen von Jungverstorbenen überwiegen, und als Anlass der Errichtung eines Grabkuros wird denn auch oft der Tod in der Schlacht genannt, der den jungen Mann zu früh seinen Angehörigen entriss. Anlass einer Grabstatue dürfte demnach zwar nicht zwingend das Andenken an den zu jung Dahingeschiedenen gewesen sein; dieses bot jedoch die sinnfälligste Gelegenheit, einen Kuros auf das Grab zu setzen, fielen hier doch die durch das Standbild repräsentierten Werte in herausgehobenem Maße mit dem Schicksal des Verstorbenen zusammen, dem Tod in der Blüte seiner Schönheit und Jugend.

Der Tod auf dem Schlachtfeld galt als besondere Auszeichnung für einen jungen Mann. Indem der Tod ihn auf dem Höhepunkt seiner Männlichkeit dem Leben entriss, brachte er schlagartig dessen herausragende Qualitäten zum Vorschein und fixierte sie für die Ewigkeit. Der Tod im Kampf wurde als Privileg erachtet: Er verschaffte dem Toten dauerhaftes Andenken und Weiterleben in der Gesellschaft. Als sichtbares Zeichen dieses herausragenden Schicksals wurde der schöne, jugendliche Körper des Gefallenen aufgefasst. In aufwendigen Totenfeiern präsentierte man den aufgebahrten Leichnam und installierte damit den Körper des Verstorbenen als Denkmal seines Ruhmes. Das dauerhaft errichtete Denkmal der Statue des Toten gab diesem seine körperliche Integrität zurück und restituierte dadurch – allen sichtbar und deswegen verbindlich – seine 'soziale Person'.



Die weiblichen archaischen Statuen, die so genannten Korai, unterscheiden sich hingegen ihrer Funktion nach grundsätzlich von den Kuroi: Sie sind zunächst einmal ein *agalma*, eine kostbare Gabe des Stifters, und auch als Grabkorai repräsentieren sie primär die Tochter oder Gattin als wertvollstes symbolisches Kapital des (in der Regel männlichen) Stifters und demonstrieren dessen sozialen Status.<sup>6</sup> Deshalb sind sie denn auch reich geschmückt, vor allem aber in kostbare Kleidungsstücke gekleidet, den Zeichen und Attributen der sozialen Geltung des Mannes, dem sie zugehören. Ihr Körper hingegen ist kein Zeichenträger, sie treten niemals nackt auf.

Physische Schönheit als Zeichen von Ansehen und als Versprechen dauerhaften Ruhmes wird also zu einer von der Aristokratie exklusiv beanspruchten und vor allem exklusiv männlichen Qualität. Deutlich wird dies nicht nur in den neuen Ritualen der körperlichen Konkurrenz, den athletischen Wettkämpfen, sondern vor allem in der Emphasisierung des jugendlichen Leibes in der Institution der so genannten Knabenliebe oder Päderastie. Die gesellschaftlich sanktionierte Bindung eines älteren Mannes an einen jüngeren Mann oder Knaben hatte zwar die Entwicklung und Förderung der im Jüngling angelegten vorzüglichen Eigenschaften zum Ziel und sollte diesen auf seine künftige Rolle als Erwachsenen vorbereiten, beruhte seitens des älteren Mannes, des *erastes*, jedoch primär auf der erotischen Ausstrahlungskraft, die der schöne Körper des jüngeren, des *pais*, auf ihn ausübte und die sein Begehren weckte. Im Brennpunkt stand die Schönheit des *pais*, in der alle seine herausragenden Eigenschaften und Talente, seine körperlichen Anlagen, sich dereinst als würdiger Vertreter der Elite zu erweisen, kulminierten. Um die begehrten *paides* muss ein regelrechter Schönheitskult geherrscht haben, der nicht nur als typisch aristokratisches Verhalten empfunden wurde, sondern auch von den Angehörigen der Elite selbst als eine der dominierenden Stilisierungen ihrer Lebenswelt gepflegt wurde.

Der schöne, begehrenswerte Körper des jungen Mannes als Versprechen künftiger Vorzüglichkeit wird in der Statue des Kuros, dem Denkmal desjenigen, der in der Blüte seiner Jugend vom Tod ereilt wurde, zur ewigen Erinnerung an seine Schönheit, die damit für alle Zeiten die durch seinen Leib ausgesprochenen Tugenden als Vorbild festhält. Präsentiert wird die physische Vollkommenheit durch die Nacktheit des Körpers. Nacktheit als künstlerische Konvention gewinnt hier eine spezifische, neue Qualität, die unmittelbar mit der Propagierung des schönen Körpers zusammenhängt und – dies ist entscheidend – in der Folge daran gekoppelt bleiben wird.

Gewiss wurden an der Figur des Kuros bestimmte Einzelformen speziell hervorgehoben, die auf besondere körperliche Fähigkeiten verwiesen, so

<sup>6</sup> Vgl. Schneider 1975; Osborne 1994 und Sourvinou-Inwood 1995: 241ff.

neben dem Haar vor allem die Oberschenkel und der Hintern, die für den homosexuellen Liebhaber einen besonderen Attraktionswert besaßen. Die Nacktheit macht jedoch nicht nur die besonderen Fähigkeiten und Eigenschaften eines jeden Körperteils sichtbar, sondern fasst diese in der Gesamterscheinung eines geschlossenen Körperbildes zusammen und subsumiert sie unter eine einheitliche Konzeption, diejenige körperlicher Schönheit. Gerade der Verzicht auf einzelne Attribute, die besondere Fähigkeiten betont herausstreichen würden, stützt die Vorstellung einer körperlichen Einheit: Der Körper ist als Ganzes begehrenswert, schön und perfekt; nicht die Leistungsfähigkeit seiner einzelnen Glieder, sondern ihr Ineinandergreifen und Zusammenwirken zum Gesamtbild einer wohlgefälligen Erscheinung ist entscheidend. Nacktheit ist also keineswegs als eine ikonographische Formel aufzufassen, die der Figur des Kuros eine bestimmte Eigenschaft oder einen Wert zuschreibt; vielmehr demonstriert sie die jugendliche Schönheit, körperliche Leistungsfähigkeit und die sexuelle Attraktivität des jungen Mannes, die es wert waren, dass man sich dauerhaft an ihn erinnerte, durch das Vorweisen der Zeichen des Körpers, die darauf verweisen.

In der Figur des Kuros wird ein Bildtypus von langfristiger Gültigkeit etabliert; das Männlichkeitsideal, das der Kuros transportiert, überdauert die Umstände, die zu seiner Prägung führten. Durch den Kuros wird der männliche Körper zum symbolischen Kapital, das den realen Leib, der ihm zugrunde liegt, zugunsten der Symbolisierungen auslöscht, mit denen er im Bild aufgeladen wird. Innerhalb eines semantischen Systems, in dem Körper soziale wie geschlechterspezifische Rollen festlegen, installiert der Kuros ein bestimmtes Körperbild, das dem Mann (durch die Nacktheit des Leibes) eine Anatomie zuweist, die der Frau vorenthalten wird.

#### IV. Situative Nacktheit als erzählerisches Mittel von Bildern

Grundsätzlich argumentieren Bilder in der griechischen Antike also auf andere Weise, als es das Konzept der 'idealen Nacktheit' will: Sie demonstrieren durch die Nacktheit des Körpers dessen besondere körperliche Beschaffenheit, die physischen Qualitäten und Fähigkeiten einer Person – und zwar einer Person, die sich eben durch ihre körperliche Verfassung in spezifischer Form auszeichnet. Nacktheit gestattet es, die Eigenart einer Figur im Bild, ihre Handlungsweise und ihr Verhalten auf die Eigenschaften und die Ausstattung ihres Körpers zurückzuführen und sie nach Maßgabe dieses körperlichen Erscheinungsbildes zu bewerten.

Dabei ist bildlich dargestellte Nacktheit prinzipiell unabhängig von konkreter, handlungs- oder situationsbedingt motivierter Entblößung des Körpers. Ich bezeichne dies als *demonstrative* Nacktheit und unterscheide sie von *situativer*, d.h. handlungs- oder erzählbedingter Nacktheit. Weder die eine noch die andere Form haben auch nur im Geringsten überhöhende,

idealisierende oder gar heroisierende Funktionen. Hingegen können Bilder beide Formen, demonstrative und situative Nacktheit, miteinander verknüpfen und erzähllogisch voneinander ableiten: Eine herausragende körperliche Verfassung kann in einer Situation vorgeführt werden, in der sie mehr ist als bloße Erläuterung körperlicher Fähigkeiten und Eigenschaften, sondern tatsächlich (in der Erzähllogik des Bildes) benötigt wird, um eine besondere körperliche Leistung zu vollbringen. Nacktheit als Vorweis herausragender körperlicher Qualitäten kann aus der Bilderzählung hergeleitet, als Entkleidung für den Zweck dieses besonderen Einsatzes an Körperkraft dargestellt werden.

Entscheidend ist, dass in den Bildern, um die es im Folgenden geht, die Protagonisten nicht einfach nur nackt vorgeführt werden, sondern durch die deutlich sichtbar beiseite gelegten oder aufgehängten Kleidungsstücke signalisiert wird, dass es hier darum ging, eine Wahl zu treffen, nämlich sich für eine bestimmte Aufgabe oder Situation gegen Waffen, Rüstung oder Straßenkleid zu entscheiden und sich auszuziehen. In aller Deutlichkeit begründen so die Bilder Nacktheit als eine situative; gleichzeitig tun sie dies ausschließlich in Fällen, in denen von den Akteuren eine körperliche Eigenschaft verlangt ist, die ihre Nacktheit als eine demonstrative ausweist, als Vorzeigen einer körperlichen Verfassung, die die Akteure auch als geeignet für die Bewältigung ihrer speziellen Aufgabe vorführt.

Von den zahlreichen Abenteuern, die Herakles zu bestehen hatte, ist sein Kampf gegen den Löwen von Nemea das bei weitem am häufigsten in der griechischen Kunst dargestellte Thema (pl. 13,1).<sup>7</sup> Es ist die erste der Aufgaben, die seit dem 5. Jh.v.Chr. häufig zu einem Kanon von zwölf Arbeiten des Herakles zusammengefasst werden; sie brachte ihm das Löwenfell ein, das er fortan als Umhang und als selbstverständliches seiner Attribute tragen wird. Beim Kampf gegen den Löwen handelte es sich um eine besonders gefährvolle Bewährungsprobe: Das Tier galt als immun gegen jegliche Art von Hieb- und Stichwaffen. Auch Herakles soll zunächst vergeblich mit Keule oder Schwert gegen den Löwen vorgegangen sein, bis es ihm gelang, ihn dank bloßer Muskelkraft zu überwinden: er erwürgte ihn.

Vasenbilder aus dem letzten Viertels des 6. Jh.v.Chr., einer Zeit, in der das Thema offenbar überaus beliebt war, zeigen Herakles, der den Löwen im Ringkampf besiegt und erwürgt: Er umfasst den Hals des Löwen mit dem festen Griff beider Arme; oder aber packt ihn um den Leib und zwingt ihn mit dem ganzen Gewicht seines Körpers zu Boden; bisweilen wirft er ihn auch mit dem formvollendeten Schwung eines Berufsringers über die Schulter. Der Kampf mit dem Löwen wird in den Bildmustern des athletischen Ringerwettbewerbs vorgeführt; bezwungen wird das Tier durch die

<sup>7</sup> Zum Folgenden vgl. jetzt den umfassenden Überblick über die Herakles-Ikonographie bei Wünsche 2003 sowie ferner die Materialdokumentation von Vollkommer 1988.

geübte und regelkonforme Anwendung von Ringergriffen, wie sie Sportler in der Palästra einzustudieren pflegten. Dass es hier tatsächlich darum ging, allein mit Hilfe von Körperkraft und athletischen Fähigkeiten den Gegner zu überwinden, wird schon dadurch deutlich, dass Herakles sein Gewand, den Chiton oder Mantel, ausgezogen, sorgfältig zusammengelegt und schonend in die Äste eines Baumes gehängt hat (pl. 13,1): Es wird explizit hervorgehoben, dass der Heros sich für diesen Zweikampf ausziehen musste, dass er nicht aus beliebigem Grund nackt kämpft, sondern weil er für diese spezielle Aufgabe eben mit Absicht auf seine übliche Ausrüstung verzichtet und stattdessen seine körperliche Leistungsfähigkeit als Waffe einsetzt. Die Instrumente, mit denen er sonst Ungeheuer zur Strecke bringt – Keule, Schwert, Bogen und Köcher – hat er beiseite gelegt oder seinem Pagen Iolaos zur Aufbewahrung anvertraut, der seitlich daneben steht und die sportlichen Künste seines Herrn bewundernd mitverfolgt.

Das Bildschema des nackten Herakles, der mit dem Löwen ringt, ist freilich älter als die genannten Bilder des späten 6. Jh. Von diesen, den jüngeren Darstellungen, unterscheiden sich die älteren jedoch in signifikanter Weise: Herakles und der Löwe stehen sich entweder in frontaler Ausfallstellung gegenüber, oder aber sie kämpfen in kniender Stellung miteinander; Herakles würgt zwar den Löwen, kann ihn aber häufig nur dann bezwingen, wenn er ihm gleichzeitig auch das Schwert in die Gurgel stößt oder ihm den Kiefer aufreißt. Es bedarf nicht nur der ganzen Körperkraft des Heroen, sondern auch aller verfügbaren Waffen, um das Untier zu erlegen. Nur selten tauchen die aufgehängten oder beiseite gelegten Kleidungsstücke und Waffen auf, die erst auf den späteren, 'athletischen' Ringkampfbildern die Regel werden. Diese treten ihrerseits im dritten Viertel des 6. Jh. zum ersten Mal auf und übertreffen bis zum Ende des Jahrhunderts das ältere Ringerschema bei weitem an Beliebtheit. Kennzeichnend für sie ist, dass die beiden Gegner einander nun nicht mehr frontal gegenüberstehen, sondern am Boden kniend oder gar liegend unter vollem Einsatz ihres Körpergewichts einander regelrecht niederzuringen versuchen. Die unterschiedlichen Ringergriffe, die Herakles dabei anwendet, werden mit größter technischer Sorgfalt angegeben. Exakt dieselben Ringergriffe setzen auch Ringkämpfer und Pankratiasten auf zeitgleichen Palästra-Darstellungen ein.

Herakles tritt nun immer nackt auf, wie es für einen anständigen Athleten Brauch ist; die in einen Baum oder an die Wand gehängten Waffen und Kleider gehören folglich zum üblichen Inventar dieser Bilder. Mit der Einführung des Ringer- oder Pankratiasten-Motivs scheint das Bedürfnis entstanden zu sein, die vorher selbstverständliche, keiner weiteren Begründung bedürftige Nacktheit des Herakles als Folge seiner Wahl einer spezifischen, nämlich schwerathletischen Kampftechnik explizit zu begründen. Herakles nimmt den Kampf gegen den Löwen also keineswegs in 'idealer Nacktheit' auf, vielmehr wie ein vornehmer Athener, der sich für

das sportliche Training seiner Alltagsgewänder entledigt. Die ausgezogene, beiseite gelegte und zusammengefaltete Kleidung signalisiert, dass Herakles sich ausdrücklich entkleidet hat, um unter Einsatz seines Körpers zu agieren, um eine Handlung zu bewältigen, die auch spezifische körperliche Investitionen erfordert; seine Nacktheit legt die körperlichen Voraussetzungen frei, die ihn dazu befähigen.

Die Popularität des Motivs des 'athletischen' Herakles hat offenbar dazu geführt, dass auch andere seiner Taten nach dem Modell des Löwenkampfes 'athletisch' umgestaltet wurden, und zwar selbst Arbeiten des Heroen, in denen keineswegs seine athletischen Fähigkeiten gefordert waren – etwa das Einfangen der Hirschkuh von Keryneia. Andere Themen aus dem Zyklus seiner Taten, die athletische Leistungen vorführen, sind vielleicht überhaupt erst dank der Popularität des neuen, 'athletischen' Herakles in das Bildrepertoire aufgenommen worden. So treten seit etwa 520/10 v.Chr. erstmals Bilder auf, in denen Herakles dank seiner Fähigkeiten als Ringer Antaios, einen Barbaren von riesenhaftem Wuchs, zu bezwingen vermag. Es scheint, als ob die im späten 6. und frühen 5. Jh.v.Chr. sich häufenden Darstellungen von Herakles, der seine Gegner als athletischer Ringer besiegt, dazu geführt hätten, dass die Nacktheit des Athleten nunmehr zum selbstverständlichen Erscheinungsbild des Herakles werden sollte, und zwar auch dann, wenn es sich keineswegs um eine seiner 'athletischen' Taten handelte.

Herakles wird so zum Heros par excellence, der sich entkleidet. Das von ihm so obsessiv gepflegte Ablegen von Kleidung und Bewaffnung indiziert seine Investitionen an virilen Eigenschaften und Fähigkeiten. Die ihm damit gleichsam attributiv zugeordnete Nacktheit des Athleten wurde jedoch gerade nicht als Attribut begriffen, sondern in aller Regel eben auch durch die Bilderzählung als Entkleidung motiviert dargestellt. Die Entkleidung des Heroen, der körperliche Höchstleistungen vollbringt, ist also keinesfalls als Zuschreibung einer 'heroischen Nacktheit' zu verstehen, die die Taten des Herakles ins Übermenschliche emporhebt – ganz im Gegenteil: Sie präsentiert seine körperliche Konstitution und athletischen Fähigkeiten als notwendige Voraussetzungen für seine Leistungen. Die Vorstellung von Herakles als nacktem Athleten, der die monströsen Tiere, die er zur Strecke bringen soll, mit bloßer Körperkraft niederringt, sollte in der Folge die gesamte Bildkunst prägen – seine Nacktheit wird zu einem selbstverständlichen Element seiner Ikonographie.

Folgerichtig muss dem Tod des Heroen die Zerstörung seiner körperlichen Erscheinung vorausgehen. Ebenso wenig, wie ein anderer ihn zu töten vermag, und nur er selbst sich den Tod geben kann, gelingt es, seine Körperkraft zu überwinden: Sein äußeres Erscheinungsbild, Zeichen seiner exzeptionellen körperlichen Kraft, muss zuvor ausgelöscht werden. Nicht durch eine Wunde, die seinen Körper aufbricht und die inneren Organe zerreißt, geht Herakles zugrunde, sondern durch Auflösung des Körpers

von der Oberfläche her, die Haut zerfressen vom vergifteten Hemd, das ihm Deianeira reicht (pl. 13,2).<sup>8</sup> Die Nacktheit und das Löwenfell – synekdochetische Zeichen seiner übermenschlichen Leistungen – werden in einem symbolischen Akt gegen die Stoffhülle eingetauscht, die den Körper des Heroen der Sichtbarkeit entziehen und zerstören wird.

## V. Bilder und die mimetische Praxis

Die Bildsprache des durch Nacktheit demonstrierten männlichen Körpers dürfte insgesamt im Zeichen der Stabilisierung einer privilegierten Form von Männlichkeit stehen, einer "hegemonialen Männlichkeit" (vgl. Connell 1999), die gegen andere, konkurrierende Formen von Männlichkeit exklusiv durchgesetzt wird. Sie manifestiert sich ebenso in einem stereotyp wiederholten Idealentwurf des körperlichen Erscheinungsbildes des Mannes, wie in der perfekten, der jeweiligen Situation adäquaten Ausübung männlicher Körpertechniken. Nacktheit ist das Mittel, die Körpersprache der Männlichkeit in den Bildern zu entfalten, die Signifikate freizulegen, die sich an den männlichen Körper heften, und die körperlichen Qualitäten vorzuführen, die es Männern erlauben, den Körper ihrem Stand und dem Anlass gemäß einzusetzen.

Als ikonographische Konvention besitzt Nacktheit gegenüber dem bekleideten Körper keinen besonderen Stellenwert, der einen exzeptionellen Status suggerieren würde. Sie ist vielmehr der Normalfall innerhalb einer Bildwelt, deren Interesse vorrangig den Techniken und Praktiken des Körpers gilt. Die Darstellung des nackten ist gegenüber der des bekleideten Körpers allein insofern eine besondere, als sie zum einen den ganzen Körper zur Einschreibungsfläche kultureller Codierungen macht, zum anderen aber diese Codierungen als solche ausschließlich körperlicher Art deklariert. Nacktheit demonstriert, dass es sich tatsächlich um spezifisch körperliche Fähigkeiten und Eigenschaften handelt, dank derer die Männer agieren und sich in jeder Hinsicht als Männer in Szene setzen. Die Nacktheit des männlichen Körpers ist so eng mit den sozialen Ritualen der Produktion und Repräsentation von Männlichkeit verbunden.

Auf welche Weise tragen diese Bilder durch ihre spezifische Inszenierung des nackten Körpers dazu bei, Männlichkeit zu produzieren? Welche Auswirkungen hat die Wahrnehmung dieser Bilder auf die Produktion von Männlichkeit in der sozialen Praxis? Bilder sind zunächst Interpretationsstrategien, mit denen Menschen ihre Welt zu verstehen, zu erklären, zu deuten und mit Sinn auszustatten suchen; sie bilden die Welt nicht ab, sondern legen

<sup>8</sup> Die Darstellung pl. 13,2 wird von Vollkommer 1988: 32 als Kleidertausch zwischen Herakles und Omphale gedeutet, wofür jedoch ebenso wenige Parallelen angeführt werden können wie für die Deutung auf Herakles und Deianeira.

sie aus: Bilder sind Elemente von Diskursen, die die Realität überwölben und das soziale Handeln organisieren, sind selbst aber auch beteiligt an der Formung des 'kognitiven Haushalts' einer Kultur und an der Produktion von Diskursen. Auf die soziale Praxis wirken Bilder durch die Vermittlung kultureller Deutungsmuster ein. Sie sind sogar in erheblichem Maße daran beteiligt, solche Deutungsmuster durch ikonische Traditions- und Stereotypenbildung zu fixieren, sie zu prägen, zuzuspitzen und zu verdichten.

Ausschlaggebend ist, dass dieses im Diskurs der Bilder niedergelegte Wissen nicht mit einem bewussten Wissen zusammenfällt. Das soziale Wissen ist abgelagert in den ganz selbstverständlichen, nicht intentional erzeugten und reproduzierten Codierungen des Körpers, in Gestik, Mimik und Physiognomie. Der Körper erwirbt dieses kulturell spezifische körperliche Kommunikationssystem durch – in den Begriffen von Pierre Bourdieu – "mimetische Praktiken", durch routinemäßig verlaufende Prozesse des Nachahmens, Wiederholens und Inkorporierens körperlicher Ausdrucksformen der Mitmenschen (Bourdieu 1987: 122-146, bes. 134f). Modelle mimetischer Lernprozesse können aber auch Bilder sein. In weit prägnanterer Weise als die Praktiken des Körpers selbst liefern Bilder die Bedeutungen mit, die den Körper und seine Ausdrucksweisen kulturell codieren: sie stellen die Vorlagen körperlicher Lernprozesse in der Form kultureller Deutungsmuster zur Verfügung. Bilder sind nicht einfach ein semiotisches System, dessen Wahrnehmung bloß die Lektürekompetenz des Systems selbst erweitert. Durch die mimetische Praxis wirken sie in die körperliche Kommunikation hinein, können in die eigene Motorik, Gestik und Mimik umgesetzt und dadurch in der körperlichen Interaktion als ein System von Bedeutungen reproduziert werden.

Eine der zentralen Funktionen mimetischer Praktiken ist die Produktion und Repräsentation von Geschlechterrollen: Durch Mimesis werden die Körpertechniken erworben, die es erlauben, in der sozialen Interaktion durch den Körper Geschlechteridentität aufzuführen, darzustellen und zu verwirklichen. Bilder liefern Modelle, die körperlichem Agieren geschlechtsspezifische Bedeutungen zuweisen und es als Inszenierung von Geschlechteridentität erscheinen lassen. Das deutliche Überwiegen männlicher Nacktheit in den griechischen Bildern bis zum Ende des 5. Jh. ist demnach kein Zufall, sondern muss zusammenhängen mit der ganz spezifischen Verknüpfung einer maskulinen Körpersemantik mit dem Blick des männlichen Betrachters, der zur Voraussetzung körperlicher Mimesis wird.

Man mag sich natürlich fragen, ob es allein Männlichkeit ist, die durch diese Bilder produziert wird, oder ob es auch eine weibliche Perspektive gibt: Haben sich auch Frauen bei der Betrachtung weiblicher Körper die Vorstellungen und Werte der Weiblichkeit angeeignet und mimetisch inkorporiert? Oder handelt es sich bei den Darstellungen von Frauen einzig und allein um Staffagefiguren auf einer Bühne der Entfaltung männlicher Aktivitäten und der Zurschaustellung männlicher Körper, die nur für den Blick des männli-

chen Betrachters berechnet sind? Die Frage ist nicht einfach zu beantworten, fehlen doch weitgehend die historischen Quellen, die dafür Hinweise liefern könnten. Es ist freilich nicht anzunehmen, dass Bilder, die innerhalb eines kulturellen Kosmos zirkulierten, der so dominant auf die Bedürfnisse, Wünsche und Vorstellungen von Männern zugeschnitten war, den eigenen Standpunkt von Frauen vertraten oder ihnen eskapistische Phantasien ermöglichten. Bilder, die überwiegend, wenn nicht ausschließlich die Welt aus männlicher Sicht präsentierten, konnten zwar Identifizierungsangebote für Frauen bereithalten, reproduzierten jedoch bloß an Frauen gerichtete soziale Rollenerwartungen.

## VI. Zusammenfassung

1. Die Reduktion des Menschen auf ein körperliches Grundgerüst ohne jegliche Kleidung bedeutet nicht zwingend, dass die körperliche Erscheinungsform als 'nackt' zu verstehen ist und mit Nacktheit verknüpfte Bedeutungen impliziert; es kann sich um eine reduktionistische Bildformel im Dienst der Bildsyntax, d.h. der piktoralen Distribution bedeutungstragender Zeichen und der kompositionellen Klarheit handeln.
2. Nacktheit hat keine eigene Semantik, wie dies in der neuzeitlichen, europäischen Bildtradition der Fall ist (Nacktheit als Zeichen des Verlusts oder der Absenz von Scham), sondern ist bloß eine Bildkonvention, die es erlaubt, die Semantik des Körpers oder körperlicher Merkmale im Bild zu zeigen: Nacktheit gestattet die Lesbarkeit des Körpers im Bild.
3. Nacktheit kann durch die Bilderzählung als Entkleidung motiviert werden, um die Semantik des Körpers im Bild aus einer Aktion heraus zu explizieren.
4. Schließlich scheint mir die so auffällige Privilegierung männlicher Nacktheit in den Bildern auf einer fundierenden Differenz der Geschlechter zu beruhen, die primär den Körper des Mannes zum Träger geschlechtsspezifischer Merkmale macht – und damit die Bilder zu Vorlagen der Inkorporierung von Codierungen des Körpers in die soziale Praxis.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ahlberg, Gudrun, 1971a, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art* (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Athen, Series in 4°, 16), Stockholm.
- 1971b, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art* (Studies in Mediterranean Archaeology 32), Göteborg.
- Barocchi, Paola (ed.), 1978, *Scritti d'arte del Cinquecento IV. Pittura*, Torino.
- Benson, J. Leonard, 1970, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst.



- Boardman, John, 1983, "Symbol and Story in Geometric Art", in: Moon, W. G. (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, 15-36.
- Bourdieu, Pierre, 1987, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M.
- Connell, Robert W., 1999, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Opladen.
- D'Onofrio, Anna Maria, 1982, "*Korai e kouroi* funerari attici": *Annali del Seminario di studi del mondo classico. Sezione archeologia e storia antica* 4, 135-170.
- 1995, "Soggetti sociali e tipi iconografici nella scultura attica arcaica", in: Verbanck-Piérard, A. & Viviers, D. (éd.), *Culture et cité. L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque*, Bruxelles, 185-209.
- Dutton, Kenneth R., 1995, *The Perfectible Body. The Western Ideal of Male Physical Development*, New York.
- Fehr, Burkhard, 1996, "Kouroi e korai. Formule e tipi dell'arte arcaica come espressioni di valori", in: Settis, S. (ed.), *Formazione (fino al VI secolo a.C.)*, I Greci II 1, Torino, 785-843.
- Foxhall, Lin & Salmon, John (ed.), 1998, *Thinking Men. Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London & New York.
- Himmelmann, Nikolaus, 1967, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1967, 2), Wiesbaden.
- 1985, *Ideale Nacktheit* (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 73), Opladen.
- 1990, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst* (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungshefte 26), Berlin & New York.
- Hinz, Berthold, 1998, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München & Wien.
- Jung, Helmut, 1982, *Thronende und sitzende Götter. Zum griechischen Götterbild und Menschenideal in geometrischer und früharchaischer Zeit*, Bonn.
- Kampen, Natalie Boymel (ed.), 1996, *Sexuality in Ancient Art. Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge.
- Koloski-Ostrow, Ann Olga & Lyons, Claire L. (ed.), 1997, *Naked Truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*, London & New York.
- Osborne, Robin, 1994, "Looking on – Greek Style. Does the Sculpted Girl Speak to Women too?", in: Morris, I. (ed.), *Classical Greece: Ancient histories and modern archaeologies*, Cambridge, 81-96.
- 1997, "Men Without Clothes. Heroic Nakedness and Greek Art", in: Wyke (ed.) 1997: 504-528.
- 1998, "Sculpted men of Attica. Masculinity and power in the field of vision", in: Foxhall & Salmon 1998: 23-42.
- Richter, Gisela M.A., 1960, *Kouroi. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, London.
- Schneider, Lambert, 1975, *Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen* (Hamburger Beiträge zur Archäologie. Beihefte 2), Hamburg.
- Schweitzer, Bernhard, 1969, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Köln.
- Simon, Erika, 1976, *Die griechischen Vasen*, München.

- Sourvinou-Inwood, Christiane, 1995, 'Reading' Greek Death. To the End of the Classical Period, Oxford.
- Stähli, Adrian, 1999, "Begehrten Körper. Die ersten Männerstatuen der griechischen Antike", in: Funk, J. & Brück, C. (Hg.), Körper-Konzepte (Literatur und Anthropologie 5), Tübingen, 83-110.
- Stewart, Andrew, 1997, Art, Desire, and the Body in Ancient Greece, Cambridge.
- Vollkommer, Rainer, 1988, Herakles in the Art of Classical Greece, Oxford.
- Walters, Margaret, 1979, Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte, Berlin.
- Wünsche, Raimund (Hg.), 2003, Herakles – Herkules, München.
- Wyke, Maria (ed.), 1997, Gender and the Body in Mediterranean Antiquity (Gender & History 9,3), Oxford [Neudruck mit anderer Paginierung: Wyke, Maria (ed.), 1998, Gender and the Body in the Ancient Mediterranean, Oxford].



# To Be or not to Be a Hetaira: Female Nudity in Classical Athens\*

Ulla Kreiling

Pictorial representations can be a reliable source for reconstructing the history of women in antiquity – provided these depictions are interpreted correctly and the interpretation is not based on false assumptions. Regarding the interpretation of female nudity in Classical Athens, it soon becomes evident that such pictures are subject to the prudery, taboos and prejudice of the modern viewer according to which women depicted nude in Athenian vase paintings of the 5<sup>th</sup> century BCE could only be *hetairai* or deities, but never honourable Attic citizens. This, however, can be refuted. Naked women on Attic vases should be interpreted as young, beautiful, attractive, desirable women – possibly soon to be married – without deducing their social status. In this paper, the consequences of this new interpretation for the reconstruction of the history of women in antiquity will be illustrated.

## I. Reinterpreting pictures of women washing themselves

Writing my postdoctoral thesis on the phenomenon of female nudity in Classical Athens (“Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im klassischen Athen”), which I submitted to the University of Erlangen in 2003, I was repeatedly confronted with the equalization of female nakedness and prostitution. It is stated again and again that most women depicted naked could only be prostitutes, but certainly not normal citizens, because a respectable woman, if appearing in public at all, would only do so properly dressed.

---

\* I thank Sabine Rogge, Anette Koeppel and Alison Sauer for helping with the translation of this paper.

Here, however, my criticism starts. In my opinion, naked women in ancient Greek art need to be reinterpreted, especially when taking a closer look at depictions of women washing themselves. About 130 pictures on Attic vases of almost all kinds of ceramic shapes, dating to the period between 530 and 400 BCE, show women doing so. On these vases women are either washing themselves or performing some other kind of personal hygiene. They are, of course, naked. It is interesting to see that each period has its own way of depicting and interpreting this topic:

1. During the last quarter of the 6<sup>th</sup> century – the period of black-figure vase painting – women wash themselves at the fountain house (fig. 1).



fig. 1 Athenian black-figure olpe, by the Edinburgh Painter, about 520 BCE. Coll. Canino, lost [Lenormant & Witte 1861: pl. 17]

In one case they are shown in a surrounding alluding to a grotto (fig. 2).

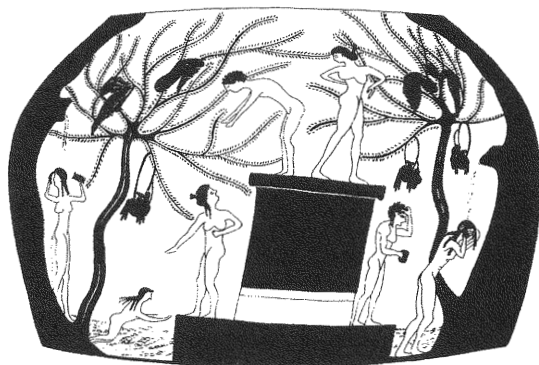


fig. 2 Athenian black-figure amphora, by the Priamos Painter, about 520 BCE. Rome, Villa Giulia 2609 [Weber 1996: 13 fig.1]

2. In the late Archaic period and the early Severe Style, dating from about 510 to 470 BCE, usually one woman alone is shown preparing for washing at a portable basin (**pl. 14,1-2** and **fig. 3**).



**fig. 3** Athenian red-figure kylix, in the style of Onesimos, about 500 BCE. Mississippi 77.3.112 [Hauser 1909: 86 fig. 51]

3. During the Severe Style and High Classical phases, i.e. the second and third quarter of the 5<sup>th</sup> century, scenes with women at a laver are very common. Women appear alone, but also in groups of two or more (**pl. 15,1-2**).
4. During the last quarter of the 5<sup>th</sup> century, represented by the Rich Style, a naked woman is shown in a crouching position, a companion or Eros pouring water over her (**pl. 16,1-2**).
5. During the 4<sup>th</sup> century in Athens (**pl. 16,3**) as well as in Southern Italy (**pl. 17,1**) we see a revival of scenes at the laver. Sometimes a crouching woman or other figures are also part of this scene.

The womens' nakedness, especially on kylikes (**pl. 14,1-2** and **fig. 3**), led to the conclusion that they could not be honourable Attic citizens but rather *hetairai*, or – and this is the usual alternative – super-natural beings, goddesses or nymphs. The arguments for such an interpretation of these women however do not stand up to critical examination:

1. In everyday life it might not have been common for a normal Attic female citizen to wear jewellery and use make-up, perfume or other beauty lotions. On the other hand, these goods were not only a prostitute's privilege. On special holidays well-to-do women would also afford these symbols of wealth and luxury. This applies especially for brides.
2. Wearing special ribbons with or without an apotropaic amulet around the thigh (**pl. 15,2** and **fig. 3**), as depicted by e.g. the Washing Painter, seems

to have been en vogue for a limited period of time. Children as well as men are also depicted wearing these ribbons.

3. Boots (**pl. 14,2**) don't necessarily point in the direction of a *hetaira*. They merely indicate luxury and seem to have been fashionable only in the first half of the 5th century and shortly after. The Boot Painter received his name because of the repeated use of boots in his pictures.
4. Regarding different bonnets and hair styles, vase painters adhere closely to the fashions of their times. Very elaborated bonnets with different patterns can be seen on vase paintings from the late Archaic to High Classical period (**pl. 14,1** and **pl. 15,2**), but they are just a common fashion of this time. The same applies for short hair cuts worn not only by female slaves and prostitutes. Persephone<sup>1</sup> and brides in the women's chamber<sup>2</sup> are depicted with this hair style as well.
5. *Kalé*-inscriptions (**pl. 14,2**) do not necessarily indicate *hetairai*. There is no difference between *kalós*-inscriptions for young men and *kalé*-inscriptions for young women. Both praise the attractiveness and beauty of the person characterized as *kalós/kalé*. Rating something with a positive connotation in relation to a man as an indicator for prostitution in connection to a woman does not make any sense. Furthermore, some of the inscriptions can be closely related to brides<sup>3</sup> and their mythical prototypes. In Aristophanes' comedy, *Lysistrata*, listing her various cultic positions, mentions that as a *pais kalé* (beautiful girl) and daughter of a noble Attic citizen she holds the position of a *kanephoros* (bearer of a sacrificial basket) at the Panathenaean procession in honour of the goddess Athena (Aristophanes, *Lysistrata* 642-647). A *pais kalé* can be seen as an adolescent girl, still before marriage, famous for her beauty.
6. Scenes of depilation (**fig. 3**) should not automatically be associated with the world of *hetairai*. Even *Lysistrata* and her female comrades use depilation next to make-up and transparent garments to submit their men to their will (Aristophanes; *Lysistrata* 149-154).
7. Drinking-vessels and generally all vases decorated with above-mentioned pictures were most probably not exclusively used by men and/or with the sole objective to amuse and stimulate them sexually.<sup>4</sup>
8. Nakedness per se is not necessarily an indication for prostitution. We know for example that the famous *hetaira* Phryne was very careful not to be seen naked in public (Athenaios, *Deipnosophists* 13, 590f).

<sup>1</sup> Stockholm, National Museum 6 (Reeder 1996: 70 fig. 17).

<sup>2</sup> New York, Metropolitan Museum 16.73 (Reeder 1996: 70 fig. 18).

<sup>3</sup> Boston, Museum of Fine Arts, Francis Bartlett Donation 03.802 (Reeder 1996: 165-167 no. 24).

<sup>4</sup> Here I can give only the main points. Conclusive evidence concerning this matter will be given in my postdoctoral thesis which will soon be published (Kreiling 2006).

9. Vase paintings showing men washing themselves are often very similar to scenes of women performing the same action (cf. **pl. 15,1** and **pl. 17,2**). Nevertheless, scholars tend to interpret these scenes very differently: men are seen as young athletes from noble families, washing themselves after their athletic exercise; women, however, in almost identical pictures are interpreted as prostitutes. These different interpretations are most likely due to the prudery of those interpreting the pictures. We have to keep in mind that even among Greek men nakedness was not in accordance with the reality of everyday life. No man would appear naked in the streets.<sup>5</sup> Only when devoting himself to personal hygiene, getting dressed or doing sports<sup>6</sup> a Greek man appeared naked among his male comrades – not in battle or hunting as in so many vase paintings! The depiction of naked men can only be understood as an artistic means, nakedness being used as an agent of showing a man's physical qualities.<sup>7</sup> And why should nakedness mean anything different in relation to a woman?

No convincing arguments remain for the assumption that naked women washing themselves could only be *hetairai* (or divine beings). On the contrary: In none of the above-mentioned pictures we find any indication for some kind of sexual get-together, like e.g. a *kline* or a cushion.

Sometimes mythical figures, like Thetis, Helena and Atalante or the Nereids and Nymphs, appear among the naked women, only distinguishable from mortal women through inscriptions. Therefore, most women shown on Attic vases washing themselves are not to be identified as divine beings. It is characteristic for Greek antiquity that there is no essential difference between gods and human beings. Gods are only different because of their immortality and omnipotence. Basically, Greek gods think, feel and act like human beings and are depicted just the same. Often it is only possible to identify a god when he/she is shown with a characteristic attribute.

In some of the washing scenes it is most evident that we see brides performing part of the wedding rituals, as e.g. in pictures of the Rich style, where we see Eros or a female comrade pouring water over the bride (**pl. 16,1-2**). Many of the washing scenes on Southern Italian vases (**pl. 17,1**) seem to refer to this sphere of wedding rituals, often appearing on 'Lebetes Gamikoi' produced in Paestum or Apulia, a very typical bridal gift used during the wedding ceremony. Thus interpreting these late Athenian vases of the Rich Style and the vases from Southern Italy, one might consider to identify even earlier pictures of women washing themselves as scenes from a wedding ceremony.

<sup>5</sup> Theophrastos (Characters 11,1-2) mentions an exhibitionist among his negative characters.

<sup>6</sup> The meaning of the Greek word *gymnós* is not quite clear, and passages referring to it in Thukydides, Platon and Pausanias are contradictory.

<sup>7</sup> Cf. Kreilinger 2005: 8-10.



## II. Consequences of this interpretation

A person washing him/herself does so nakedly. Nobody is intended to watch this scene. A representation on an Attic vase of naked men or women is not to be seen as a realistic scene but rather as an artistic medium. What else should be described by a young and beautiful woman's nakedness than her youth, beauty and attractiveness? If female nakedness has a positive connotation in antiquity, a naked woman must not necessarily be interpreted as a prostitute or a goddess, but as a beautiful, attractive, young woman, her social status no longer being of interest.

This has many ramifications for the interpretation of numerous representations on Attic vases. Already twenty years ago Claude Bérard pointed out that the old interpretation was contradictory in itself. He criticized the limited repertory concerning the interpretation of those women on Attic vases who did not coincide with the modern idea of a respectable Attic wife or her daughter: these options lay between slave, prostitute, *hetaira* on the one hand and heroine, muse, goddess on the other:

"Devant nombre d'images qui ne correspondent pas au modèle du type 'femme au foyer' et bouleversent tous ces vieux clichés, les archéologues s'en tirent par une pirouette. Soit ils les repoussent vers le bas de l'échelle sociale: les femmes mises en scène ne sont que des esclaves, des prostituées ou des hétaires; soit ils les évacuent par le haut: elles figurent des héroïnes, des muses, des déesses. Dans les deux cas, on leur dénie un statut social normal. Faut-il alors admettre que les honnêtes femmes n'existent pas? que l'imagerie n'est que le lieu idéal de la phantasmagorie masculine? que les hommes, les citoyens ne considèrent les femmes que dans des relations extrêmes de soumission plus ou moins vénale ou d'admiration poétique et transcendante? Pareilles affirmations conduisent à des paradoxes en cascades qui devraient pourtant susciter des doutes. Comment ne pas s'étonner que sur quantité de vases, utilisés par les épouses athéniennes, soit représenté un si grand nombre d'images ne mettant en scène que des courtisanes? A qui fera-t-on croire que les foyers d'Athènes étaient envahis de représentations d'hétaires et que les maîtresses de maison achetaient et conservaient précieusement cette céramique?" (Bérard 1984: 85).

How could such interpretations and preconceived opinions develop? The myth of the so-called oriental seclusion of women in Classical Athens probably played a decisive role here.<sup>8</sup> In the 1980s, Beate Wagner-Hasel,<sup>9</sup>

<sup>8</sup> For a collection of arguments pro and contra, see Gould 1980: especially 46-49.

<sup>9</sup> Wagner-Hasel (1988: 25-39) refers to papers written in English, in which the theory of the Athenian woman's seclusion was already criticized; cf. Wagner-Hasel's summary on this topic (1989: 18-29).

Christine Schnurr-Redford,<sup>10</sup> Christina Sourvinou-Inwood<sup>11</sup> and other scholars showed that this does not apply for the Athenian women of the Classical period. Nevertheless, there are still scholars, male and female, who think the Attic woman was oppressed and excluded (Iwerson 2002), and there are many who have internalized this idea so deeply that they identify any representation of a naked woman in Classical Athens with “peephole pornography aimed at an audience of males” (Sutton 1992: 22). There might have been pictures of this nature, but a naked woman must not necessarily be a prostitute. Therefore, many women who by many scholars have been interpreted as prostitutes until now must be regarded as respectable wives or daughters of Attic citizens; a more neutral characterization without any social differentiation would even be better: young, beautiful, attractive women. This applies for depictions of women washing themselves, for the “spinning *hetairai*”, and for the girls in the so-called “dancing classes for *hetairai*”. In addition there is a rich spectrum of female nudes, e.g. in connection with symposia, dance, sports, sexual intercourse; naked women appear as supporting figures for mirrors; they are also found among terracotta figurines, often in the form of old and ugly women.

### III. Conclusion

Pictures of women – naked or dressed – on Attic vases from the 6<sup>th</sup> until the 4<sup>th</sup> century BCE are most important for a reconstruction of the history of women in antiquity. However, these pictures can only be valid historical sources when interpreted by unbiased scholars. It is essential to refrain from the idea that female Attic citizens were only depicted fully dressed and that naked women could only be *hetairai* or other prostitutes. Nakedness belonging more or less to the sphere of taboos, an unbiased look at representations of naked women (and men, also) is only possible when Christian moral attitudes, in most cases combined with a certain prudishness, are left aside. According to Gender Studies, a double standard for the interpretation of depictions of men and those of women is to be avoided just as much as the application of modern ideas concerning the appearance of a respectable woman to ancient pictures. The naked body of a young,

<sup>10</sup> Schnurr-Redford (1996: 13-56) gives a detailed survey of the research on the image of women in Classical Athens and she demonstrates how this image developed in modern times. She also looks at the ideas which influenced this image. Referring to the theory of the oriental seclusion, Schnurr-Redford shows how seemingly objective scholars were influenced subliminally by preconceived opinions.

<sup>11</sup> Sourvinou-Inwood (1996: 111-120) criticizes those who try to compare the situation of the Athenian women in antiquity with the situation of women in the Mediterranean generally.

good-looking woman should be taken as a completely positive picture, just as it has always been done with the naked male body. The representation of a young and beautiful naked person, whether man or woman, should be understood as an allusion to the concept of *kalokagathia* – the equation of physical beauty with the strength of personal character.

## BIBLIOGRAPHY

- Bérard, Claude & Vernant, Jean-Paul, 1984, *La cité des images*, Paris.
- Bienkowski, Piotr, 1917, *O lecytach greckich w Krakowskich Zbiorach*, Krakau.
- Bonfante, Larissa, 1989, "Nudity as a Costume in Classical Art": *American Journal of Archaeology* 93, 543-570.
- Cohen, Beth (ed.), 2000, *Not the Classical Ideal*, Leiden.
- Dierichs, Angelika, 1988, *Erotik in der Kunst Griechenlands*, Mainz.
- Ferrari, Gloria, 2002, *Figures of Speech, Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago.
- Ginouvès, Robert, 1962, *Balaneutikè*, Paris.
- Gould, John, 1980, "Law, Custom and Myth. Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens": *Journal of Hellenic Studies* 100, 38-59.
- Güntner, Gudrun & al., 1997, *Mythen und Menschen. Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung*, Mainz.
- Hartmann, Elke, 2002, *Heirat, Hetärentum und Konkubinat im klassischen Athen*, Frankfurt.
- Hauser, Franz, 1909, "Aristophanes und Vasenbilder": *Österreichische Jahreshefte* 12, 80-100.
- Himmelfmann, Nikolaus, 1990, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst* (Ergänzungshefte zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 26), Berlin & New York [cf. the review by Hölscher, Tonio, 1993, *Gnomon* 65, 519-528].
- Hornbostel, Wilhelm & Jockel, Nils (ed.), 2002, *Nackt. Die Ästhetik der Blöße*. Ausstellung, Hamburg.
- Iwerson, Julia, 2002, *Die Frau im alten Griechenland*, Düsseldorf.
- Kampen, Nathalie B., 1996, *Sexuality in Ancient Greek Art*, Cambridge.
- Kelperi, Evangelia, 2000, *Die nackte Frau in der Kunst*, München.
- Koloski-Ostrow, Ann Olga & Lyons, Claire (ed.), *Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, London.
- Kreilinger, Ulla, 2005, *Anwendung der Gender-Forschung: Das Phänomen der Nacktheit in der attischen Vasenmalerei*, in: Hitzl, K. (Hg.), *Methodische Perspektiven der Klassischen Archäologie. Akten der Tagung des Deutschen Archäologen-Verbandes am 19. Juni 2004 in Freiburg* (Schriften des Archäologen-Verbandes 16), Tübingen, 7-16.
- 2006 (forthcoming), *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im Klassischen Athen*, Rahden/Westf.
- Kunisch, Norbert, 1997, *Makron*, Mainz.
- Kurke, Leslie, 1997, "Inventing the Hetaira": *Classical Antiquity* 16, 106-150.
- Lenormant, Charles & Witte, Jean de, 1861, *Elite des monuments céramographiques IV*, Paris.

- Lissarrague, François, 1993, "Frauenbilder", in: Schmitt Pantel, P. (ed.), *Geschichte der Frauen*, Band I. Antike, Frankfurt a.M., 176-254.
- Moraw, Susanne, 2001, "Unvereinbare Gegensätze? Frauengemachbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr. und das Ideal der bürgerlichen Frau", in: von den Hoff, R. & Schmidt, S. (ed.), *Konstruktionen von Wirklichkeit*, 211-223, Stuttgart.
- Oakley, John H. & Sinos, Rebecca H., 1993, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison.
- Paul-Zinserling, Verena, 1994, *Der Jena-Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Chr.*, Mainz.
- Pfisterer-Haas, Susanne, 2002, "Mädchen und Frauen am Wasser": *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 117, 1-79.
- Prange, Peter & Raimund Wünsche, 2000, *Das Feige(n)blatt*. Ausstellung, München.
- Reeder, Ellen D. (Hg.), 1996, *Pandora*. Ausstellung, Baltimore & Basel.
- Reinsberg, Carola, 1989, *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München.
- Scheer, Tanja, 2000, "Forschungen über die Frau in der Antike. Ziele, Methoden, Perspektiven": *Gymnasium* 107, 143-172.
- Schnurr-Redford, Christine, 1996, *Frauen im klassischen Athen*, Berlin.
- Sourvinou-Inwood, Christiane, 1996, Männlich und weiblich, öffentlich und privat, antik und modern, in: Reeder 1996: 111-120.
- Späth, Thomas & Wagner-Hasel, Beate (ed.), 2000, *Frauenwelten in der Antike*, Stuttgart.
- Stewart, Andrew, 1997, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge.
- Sutton, Robert F., 1992, "Pornography and Persuasion on Attic Pottery", in: Richlin, A. (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York, 3-35.
- Thommen, Lukas, 1996, "Nacktheit und Zivilisationsprozeß in Griechenland": *Historische Anthropologie* 4, 438-450.
- Vazaki, Anna, 2003, *Mousike Gyne*, Möhnesee.
- Wagner-Hasel, Beate, 1988, "'Das Private wird politisch'. Die Perspektive 'Geschlecht' in den Altertumswissenschaften", in: Becher, U.A.J. & Rüsen, J. (ed.), *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung*, Frankfurt a.M., 11-50.
- 1989, "Frauenleben in orientalischer Abgeschlossenheit? Zur Geschichte und Nutzenanwendung eines Topos": *Altsprachlicher Unterricht* 32/2, 18-29.
- Weber, Martha, 1996, *Antike Badekultur*, München.



# Hysteria and Metaphors of the Uterus in Classical Antiquity

Véronique Dasen & Sandrine Ducaté-Paarmann

The long-lived notion of woman's natural inferiority was justified for many centuries by the extraordinary characteristics attributed to her most specific organ, the womb. A number of metaphors supported this prejudice. This paper analyses motifs conveyed by medical terminology and iconography, in particular the *topos* of the womb as a vessel and the image of 'the key of the uterus', at the light of votive objects and of magical gems. A special accent is put on Etrusco-Roman material, dating from the 4<sup>th</sup> to the 2<sup>nd</sup> century, often neglected by specialists of Graeco-Roman societies.

## I. The medical discourse

Ancient bodies are culturally gendered. The path-breaking studies of Geoffroy E. R. Lloyd (1983), Ann-Ellis Hanson (1992), Lesley Dean-Jones (1994), and Helen King (1998) have demonstrated how deeply-seated was the notion of female otherness in Greek medical texts.<sup>1</sup> In the Hippocratic treatises, the gender difference is complete. A system based on oppositions differentiates women, cold and wet, from men, hot and dry (cf. Lloyd 1966; 1983). This difference is expressed by a number of metaphorical images. The notion of female wetness implies that their body is porous (*araios*) and spongy (*chaunos*). Compared to a flock of wool (*eirion*), a soft but raw and coarse material, the female flesh absorbs more fluids than the firm and dense male flesh, compared with a woven, manufactured fabric (On Glands 16 = L. VIII, 572). Contrasting modes of life contribute to this difference: male strenuous physical activities strengthen the body, whereas female

---

<sup>1</sup> Cf. also Gourevitch 1984; 1996; Brulé 1987: 355-360. The female body is radically different from the male's in Hippocratic texts, well before the late 18<sup>th</sup> century two-sexes model studied by Laqueur 1990. Cf. Dean-Jones 1994: 55-60; King 1994: 11.27-39.

idleness explains that women retain moisture. The distinction has also moral implications. The softer female body reflects a weaker temper, more emotional and less stable, while the dry and compact male body is associated with a morally strong temper.<sup>2</sup>

Menstruation is thus necessary to women; it must occur monthly in order to eliminate all the fluids soaked by a too porous body. The suppression or retention of bleeding causes a series of dangerous diseases, from headaches to suffocation and delirium leading to suicide, especially in young virgins: "If the menses do not flow, women's bodies become prone to sickness" (Gen. 3 = L. VII, 476).<sup>3</sup> The womb is therefore the essential organ of women, a necessary container to store and evacuate the blood.

The medical terminology applies a metaphorical language to the organ. In Greek, the womb is called *hysterê* or *mêtrê*. The plural is used because the Hippocratics and their followers believed that it was composed of two chambers (Dasen 2005: 22-26). Soranos provides an etymology for both terms: *mêtrê* indicates that the womb is "mother of all the embryos borne of it" or that "it makes mothers of those who possess it" (Gynaecia 1,6). *Hysterê*, after *hysteros*, "coming after", "following", means that it "yields up its products" and "lies after all the entrails" (Gynaecia 1,6).<sup>4</sup> As Helen King notes, this notion of lateness evokes the myth of the first woman, Pandora, who is a late creation of the gods (King 1998: 34); Pandora comes also with a jar, a *pithos*, the mysterious repository of ills as well as of Elpis, Hope, which may represent the child to come in the mother's womb (Zeitlin 1995).

The image of the womb as a vessel is a long-lasting one, found in many cultures. Medical texts evoke different types of vessels. The "Epidemics" (6,5,11 = L. V, 318) use the generic term *angos* (pot, jar, jug...), "Generation" 9 compares the womb with a cup, *arystêr*. The treatise on "Diseases of Women" compares a distended womb with a swollen wineskin, an *askos*, or refers to a *lekythos*, a narrow-necked jar, to describe a breech delivery.<sup>5</sup> Other texts liken it to a cupping vessel, a shape which explains how the womb can aspire and retain male semen: "Cupping instruments (*sikuai*) which are broad and tapering, are so constructed on purpose to draw and attract blood from the flesh (...). Of the parts within the human frame, the bladder, the head, and the womb are

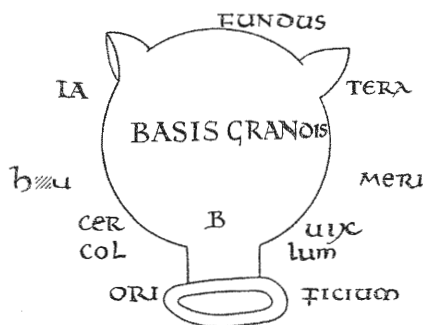
<sup>2</sup> Diseases of women 1.1 = L. VIII, 10-14; King 1994: 28-29.

<sup>3</sup> Translated by Dean-Jones 1994: 125. On the diseases caused by retained or suppressed menses see Dean-Jones 1994: 125-135.

<sup>4</sup> Translated by Temkin 1956; cf. Irigoin 1980: 251.

<sup>5</sup> *Lekythos* in: Diseases of women 1,33 = L. VIII, 78; *askos* in: Mul. 1,61; 2,170 = L. VIII, 124,15-21; 350,16-17.

of this structure" (Ancient medicine 22 = L. I, 626,17-628,4).<sup>6</sup> The anatomical vocabulary stresses the analogy with a vessel (**fig. 1**). *Pythmên* and *stathmos* (*fundus*) refer to the bottom of a vase or of the womb, *aychên* and *trachelos* (*collum*) mean the neck, *stomion* (*orificium*) indicates the mouth of a vessel or the orifice of the womb.<sup>7</sup>



**fig. 1** Manuscript of Mustio, 9<sup>th</sup> century. Brussels, Bibliothèque Royale 3714 [Stricker 1963: fig. 12]

At a second level, this vocabulary compares the womb with a living, anthropomorphised being. Like a human face, the womb has a mouth, lips, a neck, and shoulders. The uterus even has a kind of nose which smells and communicates with the nose of the top (cf. Byl 1995). This terminology, still in use today (*labia*, lips, *cervix*, neck), expresses hidden correspondances between the top and the bottom of the female body. Medical texts often refer to a direct communication, a *hodos*, between the upper and the lower ends. A change in the mouth of the womb transforms the top one. The loss of virginity can thus modify the girl's voice, which becomes deeper (Hanson & Armstrong 1986; King 1998: 28), or pain may be felt in the throat at the start of a menstrual period (Coan Prognoses 537 = L. V, 706). Treatment can be applied to both mouths. To test the fertility of a woman, scented substances, such as garlic, are placed at the lower or top end of the channel. If the smell travels freely through the body, the woman can conceive. An obstructed *hodos* accounts for sterility (Byl 1995). In this system, the two breasts are related to the uterus. When the child is born, menstrual blood transforms into milk, "this passes from the uterus to the breasts as nourishment for the baby after its birth" (On Glands 16 = L. VIII, 572).

<sup>6</sup> Cf. Arist., Gen. An. 2,4,739b.

<sup>7</sup> Skoda 1988: 178-179; Dean-Jones 1994: 65-69. On the problematic notion of organs in ancient Greek medicine, see Ionnidi 1983: 327-330, especially 328 for the womb and the bladder.



As with Pandora, representing an insatiable belly, *gâster*, associated with her bitch temperament,<sup>8</sup> women have two corresponding mouths with similarly uncontrolled appetites. Hellenistic votive terracotta figurines from the temple of Demeter and Kore in Priene express this analogy in a visual language (**fig. 2**). They resume the woman to a pair of legs with a belly showing a face: two eyes, one nose and a mouth appear above the sex which represents the chin (Olender 1985; Karaghiorga-Stathacopoulou 1986).



**fig. 2** Terracotta figurine from Priene, 3<sup>rd</sup>-2<sup>nd</sup> century. Berlin, Antikenmuseum 8615 [drawing F. Lissarrague after Olender 1985: pl. 3 a.]

In medical texts the womb is regarded as the main cause of women's diseases, called by the generic term *hysterika* or *hysterike pathe*. "The uterus is the cause of all these diseases: for however it changes from its normal position – whether it moves forward, or whether it withdraws – it produces diseases" (Places in Man 47 = L. VI, 344). The most serious problem is caused by the ability of the womb to move in the body. When the womb is short of fluid, it becomes too light, and tends to wander around the body in search of moisture. Upwards movements are the most dangerous. The disorder is described in the treatise on "Diseases of women" (1,7 = L. VIII, 32) discussing women who do not have sexual intercourses, and hence a dessicated womb, prone to displacement. If the womb throws itself on the liver, full of moisture, it can obstruct breath, strangle (*anchein*) and cause sudden suffocation (*pnigēin*), the famous *hysterike pnix* (King 1998: 80-81.225-226). The symptoms are dramatic, as in epilepsy. The *pnix* stops if the womb, full of fluids, returns to its place. Virgins and widows are

<sup>8</sup> On Pandora's association with the *gâster* defining mankind, see Vernant 1974: 186-190. 192-193; King 1998: 23-27.34.

especially in danger, because their wombs lack the moistening of sexual activities and of pregnancies (Dean-Jones 1994: 126-127).

How independent is the womb? The ideas evolved with time and vary according to the perspectives, medical, magical or popular. In the Hippocratic texts, the wandering of the womb is due to mechanical causes, mainly to a shortage of moisture (King 1998: 214-222), but other writers of the same period consider the organ as an autonomous being. In Plato's "Timaeus" (91c4), the womb is described as a wild creature (*agrimon*) desiring to bear children. If it remains sterile for too long, it strays through the body in an uncontrolled way, causing all kinds of diseases. The notion was challenged by Alexandrian anatomists: Herophilos described the uterine ligaments which make the womb's movements technically impossible (von Staden 1989), but this discovery had little impact on collective imagery and did not suppress the notion of uterine mobility.<sup>9</sup> Plato's idea is repeated by authors of the Roman period, such as Areteus of Cappadocia (2<sup>nd</sup> century BCE). In the treatise "On acute diseases" (2,11), Areteus asserts that the womb is like a living being in a living being, *hokoion ti zôon en zôôi*, "an animal in the animal", as some translate it (King 1998: 222). This animality finds resonances in myth. It evokes the alimentary and sexual appetites of the "bitch-minded", *kuneos noos*, Pandora.<sup>10</sup>

The notion of an autonomous womb is also present in magical papyri. Christopher Faraone (2003) recently studied the development of the exorcizing tradition and showed the additions of the later Roman era. The wandering womb is then not only a willful creature, but possesses terrifying powers. It can now gnaw, "bite into the heart like a dog", and inject poison into the body like a dangerous animal (cf. Aubert 1989). An Aramaic version (7<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> century BCE) adds that it can "swell like a dog and strangle the heart", a variant derived from the ancient notion of uterine suffocation.

## II. Etrusco-Roman votive uteri

Votive terracotta uteri were produced in Central Italy from the end of the 4<sup>th</sup> century to the end of the 2<sup>nd</sup> century BCE. Most of them were found in South Etruria and in the Latium. They belong to the category of human anatomical offerings which include heads, eyes, hands, legs,

<sup>9</sup> The womb is held in place by ligaments but still moves and causes *hysterikê pnyx*, either because of severe inflammation (Soranos) or of retention of menses (Galen). On Galen and his influence in the western tradition, see King 1998: 228-246.

<sup>10</sup> On the ambivalence of Pandora, between mankind and animality, see Vernant 1974. Cf. the possible double meaning between *kuôn* (dog) and *kuô*, to be pregnant, noted by Faraone 2003: 196 n. 22 (with bibliography).

feet, genitals (phallus and vulva).<sup>11</sup> Unlike Greek offerings, Etrusco-Roman anatomical votives also represent internal organs, such as heart, intestines, bladder, and womb, isolated or in place as in polyvisceral plaques or in models of male or female torso with an incision displaying the organs.<sup>12</sup>

These offerings appeared with the development of healers' cults in Greece and more specifically of Asclepios in the 5<sup>th</sup> century. In 291 BCE his cult was introduced in Italy on the Isola Tiberina in Rome, and in the 2<sup>nd</sup> century at Fregelle in Northern Latium. Anatomical votives are distributed on sites under Roman influence, from Etruria to Latium, Daunia, Campania and West Lucania.<sup>13</sup> They are found in sanctuaries of female and male divinities who are invoked for the protection of health and fertility, such as Juno-Uni, Ceres-Vei, Minerva-Menerva, Apollo-Aplu, Hecules-Hercle.<sup>14</sup>

The typological range of votive uteri is very large. The types are especially varied in the regions of Vulci and Tarquinia in South Etruria, the exemplars from Latium, Campania, Daunia and West Lucania are more uniform. All are made in terracotta but examples in bronze or in precious metal probably existed.<sup>15</sup>

The shapes can be divided in four main types (Fenelli 1995: 374-375). The first one includes uteri with a globular body and a cylindrical neck ("tipo di forma a mandorla"); the bottom is flat or slightly convex but it can also be pointed (**fig. 3**). The second type mingles a convex bottom with a short and flat neck ("tipo di forma a ciabatta"). The third one comprises uteri of a more elongated shape with cylindrical neck; the bottom can be flat, slightly convex or pointed (**fig. 3**). The fourth type is characterised by a truncated base ("tipo crestato"). In all types, the neck can be smooth but is generally covered by vertical or horizontal stripes.

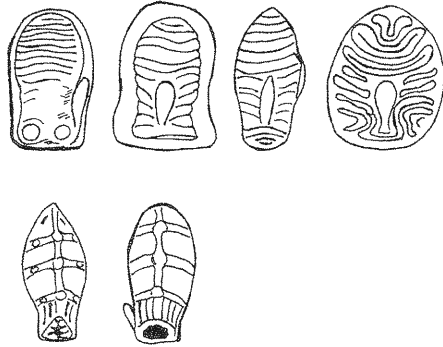
<sup>11</sup> For a complete inventory of the Etruscan anatomical votives with their provenance, see MacIntosh 1994: 224-240.

<sup>12</sup> Ducaté-Paarmann, forthcoming a.

<sup>13</sup> Torelli 1984: 325-336; de Cazanove 1991: 207; 1992: 108.

<sup>14</sup> Ducaté-Paarmann, forthcoming b.

<sup>15</sup> As Comella showed the so-called 'etrusco-latino-campano' votive offerings are generally in terracotta in contrast to those from North Italy, which were produced in metal. But several bronze anatomical parts have also been found at Tarquinia, South Etruria (e.g. eyes, fingers, ears, phalluses). If the typology of both geographical groups is not exactly the same, anatomical parts exist also in the votive deposits from North Italy (Arezzo). But they contain no uteri (Comella 1981: 717-803). In Greece, the votive uteri as well as other internal organs, are not well attested. But epigraphic evidence from the second century BCE evoke two silver wombs dedicated to Isis on Delos (ID 1442, A 55); for an in-depth study of the uteri in Greece, cf. Ducaté-Paarmann forthcoming b.



**fig. 3** Typology of Etrusco-Roman votive uteri [drawing S. Ducaté-Paarmann after MacIntosh Turfa 1994: fig. 20.2]

Some examples present a small appendix on the right or the left side as on the uteri from the votive deposit at Tessennano or from the Ara della Regina at Tarquinia.<sup>16</sup> Sometimes this appendix appears overlying the center of the organ as in uteri from Lucera (D'Ercole 1990: pl. 80-81). A more important appendix may also be attached to the uterus' side, as on a terracotta womb from Tarquinia (Baggieri 2000: 83 fig. 2). This protuberance has been interpreted as a pathological sign (fibroma?) or as another organ like a bladder (Charlier 2000). This second interpretation is supported by a passage of Pliny who says: "Women have all the same organs, and in addition, jointed to the bladder, a small sac (*utriculus*), called from its shape the uterus" (Plin. nat. 11, 209). He adds that "in women it has two recesses on either side of the flanks".

If the general shape of the votives is relatively uniform, the surface of the body presents a large variety of decoration. Some are smooth like several wombs from the Fontanile di Legnisina sanctuary at Vulci or from the votive deposit at Ghiaccio Forte,<sup>17</sup> but the majority is decorated with transverse narrow or wide stripes, which could indicate labor contractions or simply the muscular character of the womb. These stripes are more or less straight on the uteri found in Latium and in South Italian romanized sites.<sup>18</sup> On the contrary, the uteri from South Etruria<sup>19</sup> are often covered with sinuous ridges resembling waves (**pl. 18,2**). Some of them have on the top a chain of spherical protuberances going from the cervix to the bottom.

<sup>16</sup> Comella 1982: pl. 85; Costantini 1995: pl. 42c; 43b.d; 44a.

<sup>17</sup> Ricciardi 1988-89: 173 fig. 38; Comella 1978: pl. 32; Del Chiaro 1976: pl. XI, 38-40.

<sup>18</sup> For the latial uteri, cf. Potter 1989: pl. 26; Perrone 2003: 375 fig. 23 etc. For votive uteri at Lucera and Paestum, cf. D'Ercole 1990: pl. 80-81; Miller Ammerman 2002: pl. 88.

<sup>19</sup> E.g. in Tessennano, Gravisca, Tarquinia, Vulci (Ricciardi 1988-89: 182-183 fig. 44-45; 188 fig. 47; Comella 1978: pl. 31; 33-34; Comella 1982: pl. 85-88; Costantini 1995: pl. 42-43; Comella 2001: pl. 30 fig. f-g; pl. 31 fig. a.

On some models from Vulci, Gravisca and Ghiaccio Forte,<sup>20</sup> these protuberances are very high and prominent, like a crest (**pl. 18,3**). Sometimes the surface of the uterus is decorated only by spherical protuberances as on those from the Ara della Regina at Tarquinia (Comella 1982: pl. 88 fig. b).

Generally, these uteri are self-standing objects. They are 'anatomically contextualised' in two cases. First, on a polyvisceral model from Caere which contains an organ of elongated shape with a neck resembling the votive uteri (**fig. 4**).<sup>21</sup>



**fig. 4** Terracotta polyvisceral plaque with uterus. Paris, Musée du Louvre, inv. 9633, Campana Collection [drawing S. Ducaté-Paarmann after MacIntosh Turfa 1994: 226 fig. 20.1.A]

Its position in the body, however, is anatomically incorrect, as it appears on the side of the belly. Is this peculiarity due to ignorance, or is it voluntary? The plaque could depict a 'wandering' or displaced womb which the god should heal. The second example is an unusual anatomical offering which combines external and internal views of the female abdomen. The upper and the lower parts depict a navel and a vulva, the middle part shows an opening with a striped uterus (**pl. 18,1**).<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Ricciardi 1988-89: 173 fig. 38; 174 fig. 39; 176 fig. 40, no. 12a.b.e; 177 fig. 41; 179 fig. 42; 180 fig. 43; Comella 1978: pl. 34 fig. 194-196; pl. 36 fig. 211-212; Del Chiaro 1976: pl. 11, 38-40.

<sup>21</sup> Cf. Tabanelli 1962: fig. 15.28; Decouflé 1964: pl. 11-12. According to MacIntosh Turfa, this type is attested also at Pyrgi (1994: 226 fig. 20.1.A).

<sup>22</sup> Cf. Bartoloni 1970: pl. 22a. According to Tabanelli, an uterus is also attested in a female anatomical model kept in Museo Archeologico at Modena. The photograph published in the book of this author is not clear and personally we do not have the opportunity to see this object in the museum (Decouflé 1964: 16-17 also mentions three uteri in anatomical models but without reference).

How far do these votives reflect real female anatomies? Scholars long thought that the terracotta uteri were reproductions of human or animal wombs.<sup>23</sup> In 1994, Jean MacIntosh Turfa said that “since it appears centuries before Galen’s dissection (vivisection) of monkeys, mules, and other animals, and since many radically different types are common, it must relate to direct observation of human body. Some model uteri contain details which can only have been observed in cases of human surgery or dissection” (MacIntosh Turfa 1994: 227.229-230). She adds that the human womb could be observed by the practice of post-mortem caesarean section.<sup>24</sup> The renderings, however, are not realistic. At best, some terracottas are more or less faithful representations of animal viscera, well-known from slaughter and from sacrifices.<sup>25</sup> For long, the human viscera were known from wounds mainly. A scientific approach of the inner human body dates from the third century BCE only (von Staden 1989; Annoni & Barras 1993), and, as mentioned above, the discoveries of Herophilus at Alexandria had little or no influence on popular beliefs.

If votive uteri do not provide evidence for an advanced state of knowledge in human anatomy, they reveal the interest of the Etrusco-Roman society in making visible the inside of the body.<sup>26</sup> These uteri transmit a popular imagery corresponding to that offered by medical texts which may explain the peculiarities of their structure. If we compare with the Greek and Latin medical tradition, three metaphoric levels appear.

First, we find the Hippocratic notion of the uterus as a vessel. The shape of the offerings recalls that of a vase in a reversed position (**fig. 1** and **fig. 3**). The Latin vocabulary alludes also to the idea of a container for a liquid: the diminutive *utriculus* means a small womb and a small leather bottle or bag.<sup>27</sup> The contents are also similar. The vase or the leather bottle contains water, the pregnant womb amniotic fluid.<sup>28</sup> The stripes, narrow or wide, sometimes sinuous, could evoke the pleats of the leather.

Mediterranean funerary practices also demonstrate the analogy of the shape of the vase and of the womb. A very ancient habit was to bury in a vessel the bodies of dead fetuses or newborn babies. This choice is probably related to the container’s shape which could recall the matrix and suited children whose

<sup>23</sup> According to Tabanelli (1962: 82-83) and Decouflé (1964:16.19.22-23) some models are animal, others human.

<sup>24</sup> MacIntosh Turfa 1994: 227.229-230. On the history of cesarean section in Antiquity, cf. Gourevitch 2004.

<sup>25</sup> The womb of the sow was a culinary delicacy, cf. Plin. Nat. 11.210-211. On the anatomical knowledge of Galen based on dissection of mammals, cf. Bonnet-Cadilhac 1988; 1997.

<sup>26</sup> On this particular interest in Etrusco-Roman society, cf. Ducaté-Paarmann, forthcoming a.

<sup>27</sup> Dictionnaire étymologique de la langue latine, s.v. *uterus* and Latin Oxford Dictionary, s.v. *uterus*. Cf. Baggieri 2000: 17.

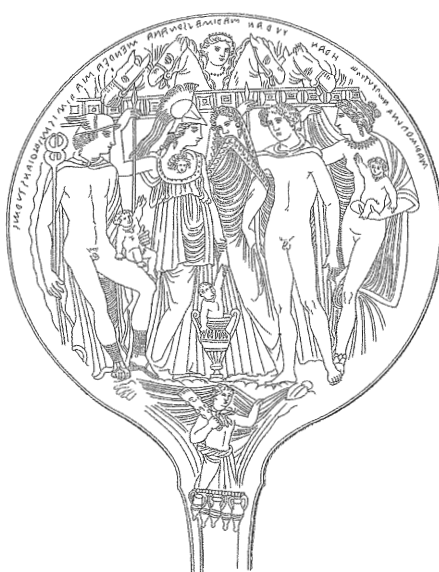
<sup>28</sup> On the conceptions of water as vital element in classical Antiquity and its relations with the fertility especially in Italic cults, see Pocetti 1996: 219-241.

development was not yet or just completed. Well attested in the ancient Near East, the practice is still in use in the Roman imperial period.<sup>29</sup>

Traces of this deep-seated association of a vessel with birth, death, and rebirth is found in Etruscan iconography of the beginning of the third century BCE. Two mirrors from Chiusi and Bolsena show a mythological scene with two or three babies named Maris.<sup>30</sup> On the mirror from Chiusi, one of the two Maris is sitting on the edge of a krater. Menerva holds its arms; she has one bare breast as if she were intending to suckle (**fig. 5**). On the mirror from Bolsena, one of the three babies is being pulled out from a vase by Menerva (**fig. 6**).



(fig. 5)



(fig. 6)

**fig. 5** Etruscan mirror from Chiusi. Berlin, Antikensammlung, inv. F 67 [Gerhard 1827-1897: I 166]

**fig. 6** Etruscan mirror from Bolsena. London, British Museum, inv. Br. 618 [Gerhard 1827-1897: III 257]

These Etruscan images are probably influenced by the Greek iconography of Erichthonios' birth. Born from the earth, the 'first Athenian' is handed by Gê to Athena who will take over his education as a courto-

<sup>29</sup> See Volk 2004: 80 no. 58; Kulemann-Ossen 2000: 121-131; in Greece: Vokotopoulou 1994: 92-95 fig. 17; in Roman times: Laubenheimer 2004: 293-315.

<sup>30</sup> See Gerhard 1827, I: 166 and III: 257 and Van der Meer 1988: 115-128.

phic deity.<sup>31</sup> On the Etruscan mirrors, the 'Terra Mater' is replaced by a 'Matrix-vase'.

We find the same idea on a Latial cista from Praeneste dating to end of the fourth century BCE which depicts Minerva touching the lips of the *puer* Mars kneeling in frontal position on a *pithos*.<sup>32</sup> Françoise-Hélène Pairault Massa (1987: 209-217) interprets the scene as showing the creation of a bronze statue of Mars. The 'artifex' goddess opens the mouth of the god with a tool in order to let the vital breath pass. The image of the *pithos* deserves a further comment. The fact that the god emerges from the vessel is also revealing. It may have stressed the notion that the creation act is similar to gestation.<sup>33</sup> To this group of images, we can add two dishes from Orvieto. Both plates depict a woman rising out from a crater, holding a child on her left arm, with a snake round her right arm; on both sides stands a winged woman.<sup>34</sup> Again, the reference to maternity is stressed by the image of the vessel, source of life.

A second metaphor is developed by votive uteri. The decoration of several types seems to reflect the idea that the womb is an animal, a *zôon*. The types decorated with high protuberances evoke fantastic creatures. Some recall a fish, perhaps alluding to the idea of a liquid environment (pl. 18,3). In collective imagery, other parts of the human body were associated with an animal. For Plato, the phallus is also a *zôon* with voracious appetites: "Wherefore in men the nature of genital organs is disobedient and self-willed, like a creature (*zôon*) that is deaf to reason, and it attempts to dominate all because of its frenzied lusts" (Timaeus 90).

Aristotle and other authors also compare the heart and the sexual organs to an uncontrolled animal (part. an. 3,4,666a,20-23; 666b,16-17). Some organs were believed to contain snakes or were described as snakes. Pliny, for example, says that "there is a record that when a person at Volterra named Caecina was performing a sacrifice, some snakes darted out from the internal organs of the victim – a joyful portent", and "we have it from many authorities that a snake may be born from the spinal marrow of a human being" (Plin. nat. 11,197; 10,188). We find the same idea on polyvisceral plaques from Tessennano which represent the superior part of a cut trachea with eyes which give it the appearance of a snake (fig. 7).<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Pairault-Massa also proposes this interpretation for the iconography of the Etruscan child Epiur/Tages, symbol of the identity of the 'nomen etruscum'; cf. Pairault-Massa 1999: 521-554, especially 523ff. On Erichthonios' birth and the kourotrophic function of Athena, cf. Brulé 1987; Loraux 1981.

<sup>32</sup> Berlin, Antikensammlung, inv. 6239.

<sup>33</sup> Pairault-Massa (1987: 204-217) suggests on the other hand that the *pithos* contained water necessary to quench the bronze statue of Mars.

<sup>34</sup> Orvieto, Museo Claudio Faina, inv. 502 A-B (vasa argenta type, end of the 4<sup>th</sup> century BCE); Michetti 2003: 63-64, 195 fig. 21 nos. 300-301; pl. 68.

<sup>35</sup> Cf. Costantini 1995: pl. 45 fig. c-d.





fig. 7 Polyvisceral plaque with 'snake-trachea' from Tessennano. Roma, Museo di Villa Giulia, inv. 87233 [Costantini 1995: fig. 45d; drawing S. Ducaté-Paarmann]

A last metaphor is more discreet. Several votive wombs from Tarquinia, Tessennano, Vulci and perhaps also from Gravisca<sup>36</sup> contain inside one or two small mobile clay spheres of a diameter of 1 to 2 cm (pl. 18,4). They have been interpreted by Laura Ricciardi as symbolic representations of embryos.<sup>37</sup> The objects can also be compared with the magical qualities attributed to stones by Greek and Latin writers. The rattling noise of some stones, like the famous eagle-stone (*aetites*), a kind of geode, gave the idea that they were pregnant: "The stone in question is big with another inside it, which rattles as if in an uterus (or: in a jar) when you shake it" (Plin. nat. 10,12). These stones were believed to increase fecundity, protect pregnancy, and ensure a safe delivery.<sup>38</sup> The terracotta spheres of the Etrusco-Roman uteri may have similar magical properties; they probably increased the value of the offering by adding hope for a successful pregnancy (Dasen 2004: 127-129).

### III. Magical gems

The so-called uterine magical amulets also provide a number of metaphorical representations of the womb corresponding to those developed in medical texts. The production of the gemstones seems to have started in the Hellenistic period and flourished during the Roman Empire. They are usually carved with Greek and Egyptian deities and symbols, associated

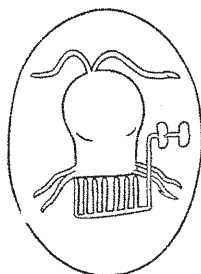
<sup>36</sup> Ricciardi 1988-89: 184 n. 18; Costantini 1995: 75-76, 97-98; Baggieri 2000: 85 fig. 8-9; Dasen 2004: 127-144, especially 127-129. Perhaps the small spheres found in the sanctuary of Gravisca were initially contained in uteri like those from Tarquinia, Vulci and Tessennano; cf. Comella 1978: pl. 28 no. 141.

<sup>37</sup> Ricciardi 1988-89: 184 n. 18. This theory is also accepted by Costantini 1995: 75-76, 97-98 and Baggieri 2000: 17, 85 fig. 8-9.

<sup>38</sup> Damigeron-Evax 1; Plin. nat. 10,12; 30,130; 36,149-151; 37,56.154.163.180; Dossin 1973.

with magical formulae written in Greek alphabet, mixing Greek, Jewish and Christian names. Most of them entered museum collections with no archaeological record. They probably originated in Egyptian Alexandria but could have been made in other parts of the Roman world. They were cut in stones with a prophylactic and therapeutic function. The blackish haematite or “bloodstone” was long much favoured, as it was believed to control flows of blood by sympathetic magic; red jasper was also used for similar reasons.<sup>39</sup>

The gem is characterised by the motif of a pot-shaped vessel upside down which represents the womb as a medical cupping-vessel (**fig. 8**). Wavy lines probably depict the ligaments and possibly also the uterine tubes discovered by Herophilos at Alexandria. The scene is encircled by the *ouroboros*, a mythical snake devouring its own tail, creating a magical space which protects the uterus and the child to come against malevolent forces.<sup>40</sup>



**fig. 8** Haematite gem. London, British Museum, BM 56540 [Stricker 1963: fig. 7b]

Other iconographic elements refer to medical concerns. At the mouth of the cupping-vessel, a key with three, five or six teeth symbolises the opening and closing mechanism of the womb, so central in ancient gynecology. Different movements must happen at the proper time. The womb must open periodically to release menses, attract male seed, then close to retain it, and prevent abortion or loss of nourishment of the fetus. At the time of delivery, it opens again to release the child. Variants depict Horus the child seated on the uterus, holding the key, as if he controlled the moment of his birth (Dasen 2002: 175 fig. 2b). The notion appears in the Hippocratic treatises which explain that the child actively participates to the delivery; like a chick emerging from its shell, he breaks the membranes when he starts lacking food in the womb.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> On the properties of these stones, cf. Hanson 1995; Dasen 2002; Michel 2003.

<sup>40</sup> For the typology of uterine gems, see Michel 2001: 220-246.

<sup>41</sup> *Eight Months' Child* = L. VII, 436. Cf. also the 'epipodia' jasper in the Bonner collection ordering the child leave the womb (Hanson 2004).

The key thus had to prevent symbolically any loss of control of the womb, and the frightening risks of hemorrhage were warded off by the staunching power of the haematite.

Soranos alludes to the use of these amulets during delivery: "Some people say that some things are effective by antipathy, such as the magnet and the Assian stone and hare's renet and certain other amulets to which we on our own part pay no attention. Yet one should not forbid their use; for even if the amulet has no direct effect, still through hope it will be possibly make the patient more cheerful" (*Gynaecia* 3,42).

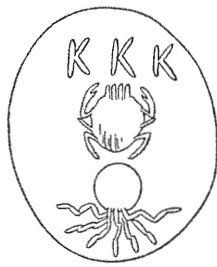
Different deities appear on the gems. Most of them are Egyptian, all endowed with special powers related to pregnancy and childbirth, such as Isis, the ram-headed god Chnum, moulding into existence living beings on his potter's wheel, Horus the child, or the dwarf-god Bes.

On the reverse, we find spells which aim at controlling the movements of the womb inside the female body: "Stop (or 'contract') womb, lest Typhon overcomess you", "Fasten the womb in the right place".<sup>42</sup> The name Ororiouth, also attested in magical papyri, occurs on most gems. Bruno H. Stricker (1963: 81 n. 331) suggests to derive it from the Egyptian *w'r.t*, "the uterus". Some formulae are abridged versions of complex spells found in magical papyri, such as the *soroor* formula for opening the womb for delivery (Aubert 1989).

Iconographic variants stress the animal nature of the uterus. On some gems, the cupping-vessel is transformed into an octopus, as if the teeth of the key had become arms. The inscriptions refer to the demonic power of Ororiouth (**fig. 9**) or, in an abbreviated way (KKK) to the control of pains in the belly (**fig. 10**).



(fig. 9)



(fig. 10)

**fig. 9-10** Haematite gems, jasper [Stricker 1963: fig. 10a-b]

References to the octopus (*polypodos*) are found in medical texts. Galen calls the ligaments of the womb tentacles, *plektanai*. Like tentacles, the

<sup>42</sup> E.g. Michel 2001: nos. 351.379; cf. Aubert 1989; Faraone 2003: 196 n. 22.

womb itself is described as covered with small suckers, *kotulè* (De sem. 1,7 = K IV, 537) which are believed to keep the chorion in place.<sup>43</sup> For Diocles, the cotyledons or suckers are in the cavity of the uterus and train the embryo to suckle the nipples of the breast (Gynaecia 1,14). Soranos mentions another comparison attributed to Herophilos. He notes that in women who had children, the *stoma* of the womb becomes callous, “as Herophilos says, similar to the head of an octopus or to the larynx” (Gynaecia 1,10). The image of the octopus suggests the peculiar ability of the womb to move in all directions, its marine associations evoke the fluids which fill the womb: seed, blood, amnios.

Uterine amulets flourish again in the Byzantine period (10<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> century CE). Spells and iconography refer to the anthropomorphism of the womb, but with new associations (Spier 1993). Probably produced in Constantinople, a series of rings and pendants are made of various material. The image of the octopus is replaced by the frontal face of Gorgo surrounded by six, seven, eight or twelve snakes (fig. 11).<sup>44</sup>



fig. 11 Green jasper intaglio, once in the collection of W. T. Ready (Gorgo) [Spier 1993: no. 56 pl. 5a]

Inscriptions refer in an abbreviated way to a magical formula found in magical treatises from the 15<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century. It compares the womb to different animals: “Womb, black, blackening, as a snake you coil, and as a serpent you hiss and as a lion you roar, and as a lamb, lie down!” (translated by Spier 1993: 29). Other inscriptions simply refer to its general function (*hysterikon phylakterion*), or to its hemostatic quality: “Eat blood, drink blood”.

What means the head of Gorgo as symbol of the womb? The fact that a human face evokes the inside body recalls the older notion of the correspondance between the top and the bottom of the female anatomy. As Nanno Marinatos has shown, Gorgo also has a sexual dimension of her own, derived from the Oriental type of the so-called Baubô figures. She

<sup>43</sup> The suckers exist, but on uteri of ruminants, like cows or goats, which Galen dissected; Bonnet-Cadilhac 1988; 1997. Cf. the German Igelkalb for the uterus of a cow; Dasen 2002.

<sup>44</sup> Stones: Agate, onyx, jasper, haematite; metal: bronze, silver, gold (Spier 1993: 27-29).

may be depicted in a spread leg posture, sexually inviting and threatening at the same time. The blood produced by her severed head evokes that lost by the woman during delivery. Her blood gives life: from the neck of Gorgo emerge two children, Pegasus and Chrysaor.<sup>45</sup>

#### IV. The image of the key

Carefully analysed by Armand Delatte pioneer's study (Delatte 1914: 81-86) how ancient are the magical qualities of the key? In various cultures, the womb is compared with a door or a gate (King 1998: 33). A key is also the attribute of gods presiding over procreation. In Greece, Hera is the "keeper of the wedding keys" (Aristophanes, *Thesm.* 976), Hecate-Enodia guards the entrance of homes and cares for birth and children.<sup>46</sup> In Rome, Janus "opens the way for the sperm" (Aug. *Civ.* 7,2-3; Aubert 2004: 194). "Greek keys were found in female tombs and in sanctuary of female divinities especially invoked for their kourtophonic qualities like Hera at Paestum and Argos or Artemis at Lousioi" (Zancani Montuoro 1965-66: 152-158).

In the Italic-Roman culture the key seems also to have possessed symbolical qualities relating to the protection of pregnancy and childbirth. In his *De verborum significatione quae supersunt*, Festus says that the Roman women offered keys to obtain or thank for a delivery without difficulties, *clauim consuetudo erat mulieribus donare ob significandam partus facilitatem* (editio Müller 1839: 56).

Archaeological evidences seem to confirm this symbolical relation between the key and the sphere of the fertility. A votive bronze key dated to the 3<sup>rd</sup> or the 2<sup>nd</sup> century BCE found in Tufillo in Central Italy, was dedicated to the Oscan divinity Herentas (pl. 18,5). The inscription says: *herettates: sum / agerllūd* (Vetter 1953: n. 172) which corresponds to the Latin *sum Veneris ex Agello* and means "I am Vênus' from Agello".<sup>47</sup> Like Venus, Herentas was a female deity of love and sexuality often associated with *Keri*, a goddess of the agrarian fertility.<sup>48</sup> The fact that the dedication to Herentas was incised on a key is certainly not accidental. Other Republican bronze or iron keys without inscriptions have been found in votive deposits. A key thus comes from the Vignale sanctuary at Falerii Veteres. The temple was dedicated to

<sup>45</sup> Vernant 1985: 32-34; Marinatos 2000: 56-57; cf. Devereux 1983.

<sup>46</sup> On the kourtophonic qualities of Hecate-Enodia, see Johnston 1999: 213-215. The author mentions that a statue base with a dedication to enodia for a child, from Larissa of the early 5<sup>th</sup> century BCE contained a key (IG IX.2.575). At Lagina in Caria took place a "key-procession" (*kleidos pompe*) of Hecate; cf. Dillon 2002: 170 (with further references to woman priests and keys).

<sup>47</sup> Lejeune 1964: 395, pl. 23 fig. 5-6 and Campanelli & Faustoferri 1997: 141 n. 21; pl. 14.

<sup>48</sup> Prosdociami 1989: 518.523-526.532.

Apollo probably for his medical competences. Besides a large number of anatomical votives depicting phalluses, breasts, vulvas, and an uterus, the figurine of a mother suckling a child and that of a swaddled baby were found (Comella 1982: 159-162).<sup>49</sup>

Another key comes from the Pozzarello sanctuary at Bolsena which was consecrated to the Etruscan divinity Selvans (and maybe also to Nortia), and later to the Roman deities Ceres and Bona Dea.<sup>50</sup> Nortia, Ceres and Bona Dea are three well-known chthonic goddesses related to the fertility. Selvans corresponds to the Roman Silvanus, a god of boundaries also connected to the passages, such as childbirth. Literary evidence show the god could also be a demon tormenting women giving birth and threatening the life of the newborn baby.<sup>51</sup> This is probably why parents used to offer gifts to Selvans/Silvanus in order to conciliate the god and to chase away dangers menacing children. We may interpret in this sense a marble kourotrophic statue from Volterra<sup>52</sup> and a bronze statue of a crouching child from Tarquinia.<sup>53</sup> both dated from the 3<sup>rd</sup> century BCE, and dedicated to Selvans.<sup>54</sup> The offerings found in the votive deposits of the Pozzarello sanctuary allude to a fertility and curative cult. Among the offerings we find anatomical votives, surgical instruments tools, some possibly for obstetrics (Colonna 1985: 84-85; Acconcia 2000). The votive keys found in sanctuaries from Central Italy may thus provide archaeological evidence for the practice described by Festus and symbolically alluded to on amuletic gems of the Hellenistic and Roman Imperial periods.

## V. Conclusion

In the course of the 18<sup>th</sup> century, the medical discourse slowly abandoned the idea of the womb assimilated to a wilful creature, 'an animal in the animal'. In popular imaginary, this belief persisted in various forms, some inherited from the past. The study of ex-votos reveals that new animal metaphors appear. In the 17<sup>th</sup> century, women offered to St Leonard and St Vitus in south Tyrol votive offerings in the shape of hedgehogs or balls in wood, metal or wax, studded with spikes, and called Bärmutter, Muetter, Spiess, Stachelkugel, Igel or Stacheligel. They represent the

<sup>49</sup> Comella 1986: 112 N 11; pl. 56 ; Acconcia 2000: 109.

<sup>50</sup> Colonna 1985: 45 (n. 1.35).85; cf. CIL XI, 2682.2686.2690.

<sup>51</sup> Aug. Civ. 6,9,2 and for the commentary, cf. Brind'Amour 1971: 999-1024 and Briquel 1983: 265-276, especially 266.

<sup>52</sup> Volterra, Museo Etrusco Guarnacci, inv. V 52; cf. Bianchi Bandinelli 1968: 225-240.

<sup>53</sup> Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 12180; cf. Bentz 1992: 179-180.

<sup>54</sup> Rix 1991: 146 (vt 3,3) and 61 (pl. 3,4).

womb which the women felt travelling in her belly up the neck, causing pains (**fig. 12**; Andree 1904: 129-138; Kriss 1929). The origin of this image is unknown. Could it derive from the head of Gorgo?



**fig. 12** 17<sup>th</sup> century ex-voto [Andree 1904: 138 fig. 25]

A more ancient and long-lasting metaphor of the womb is the toad. The animal personifies the movements of an organ which not only moves in the belly, but bites and asks to be fed. In Switzerland, Germany and Austria, the animal was dedicated as an offering not only by women but also by men suffering from pains in the belly or in the stomach.<sup>55</sup>

## ABBREVIATIONS

K. = Claudii Galeni opera omnia, edited by C.G. Kühn, 20 vol., Leipzig, 1821-1833.

L. = Hippocrate, Opera omnia, edited and translated by E. Littré, 10 vol., Paris, 1839-1861.

LIMC = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich 1981-.

<sup>55</sup> Lussi 2002: 162-163. For ancient representations of the toad/frog cf. Lévêque 1999.

## BIBLIOGRAPHY

All translations unless otherwise mentioned are from the Loeb edition.

- Acconcia, Valeria, 2000, *Il santuario del Pozzarello a Bolsena* (scavi Gabrici 1904), Roma.
- Andree, Richard, 1904, *Votive und Weihgaben des katholischen Volks in Süd-deutschland. Ein Beitrag zur Volkskunde*, Braunschweig.
- Aubert, Jean-Jacques, 1989, "Threatened Wombs. Aspects of Ancient Uterine Magic": *Greek, Roman and Byzantine Studies* 30, 421-449.
- 2004, "La procréation (divinement) assistée dans l'Antiquité gréco-romaine", in: *Dasen* 2004a: 187-198.
- Baggieri, Gaspare (ed.), 1999, *L'antica anatomia nell'arte dei donaria*, Roma.
- Baggieri, Gaspare, 2000, *Mater incanto e disincanto d'amore*, Roma.
- Barb, Alphons Augustinus, 1953, "Diva matrix": *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 16, 193-238.
- Bartoloni, Gilda, 1970, "Alcune terrecotte votive della collezioni Medicee ora al Museo Archeologico di Firenze": *Studi Etruschi* 38, 257-270.
- Bentz, Martin, 1992, *Etruskische Votivbronzen des Hellenismus*, Firenze.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio, 1968, "La kourtophros Maffei del Museo di Volterra": *Revue Archéologique* fasc. 2, 225-240.
- Bonner, Campbell, 1950, *Studies in Magical Amulets chiefly Graeco-Egyptian*, Ann Arbor.
- Bonnet-Cadilhac, Christine, 1988, "Connaissances de Galien sur l'anatomo-physiologie de l'appareil génital féminin": *History and Philosophy of the Life Sciences* 10, 267-291.
- 1997, *L'anatomo-physiologie de la génération chez Galien*, thèse pour le doctorat EPHE (IVe section), 1997 (<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/asclepiades/bonnet.htm>, 2.9.05).
- Brind'Amour, Lise & Pierre, 1971, "La deuxième satire de Perse et le dies lustricus": *Latomus* 30, 999-1024.
- Briquel, Dominique, 1983, "Le pilon de Pilumnus, la hache d'Intercidonia, le balai de Deverra": *Latomus* 42, 265-276.
- Brulé, Pierre, 1987, *La fille d'Athènes*, Paris.
- Byl, Simon, 1995, "L'anthropomorphisme de la matrice dans la médecine de la Grèce ancienne", in: *Gourevitch, D. (éd.), Histoire de la médecine. Leçons méthodologiques*, Paris, 115-121.
- Campanelli, Adele & Faustoferri, Amalia (ed.) 1997, *I luoghi degli dei. Sacro e natura nell'Abruzzo italico. Cataloga della mostra di Chieti, Pescara*.
- Charlier, Philippe, 2000, "Nouvelles hypothèses concernant la représentation des utérus dans les ex-voto étrusco-romains. Anatomie et Histoire de l'Art": *Ocnus* 8, 33-46.
- Colonna, G. (ed.), 1985, *Santuari d'Etruria*, Arezzo.
- Comella, Anna Maria, 1978, *Il materiale votivo tardo di Gravisca*, Roma.
- 1981, "Tipologie e diffusione dei complessi votivi in Italia in età medio-repubblicana. Contributo alla storia dell'artigianato antico": *Mélanges de l'Ecole Française de Rome (Antiquité)* 93, 717-803.
- 1982, *Il deposito votivo presso l'Ara della Regina*, Roma.



- 1986, *I materiali votivi di Falerii*, Roma.
  - 2001, *Il santuario di Punta della Vipera*, Roma.
- Costantini, Sara, 1995, *Il deposito votivo del santuario campestre di Tessennano*, Roma.
- Dasen, Véronique, 2002, "Métamorphoses de l'utérus, d'Hippocrate à Ambroise Paré": *Gesnerus* 59, 167-186.
- (éd.), 2004a, *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité*, actes du colloque de Fribourg, 28 nov.-1<sup>er</sup> dec. 2001, Freiburg CH & Göttingen.
  - 2004b, "Femme à tiroir", in: Dasen 2004a: 127-144.
  - 2005, *Jumeaux, jumelles dans l'Antiquité grecque et romaine*, Kilchberg (Zurich).
- Dean-Jones, Lesley, 1994, *Women's Bodies in Classical Greek Science*, Oxford.
- De Cazanove, Olivier, 1991, "Ex-voto de l'Italie républicaine. Sur quelques aspects de leur mise au rebut", in: Brunaux, J.L. (éd.), *Archéologie aujourd'hui. Dossier de protohistoire no. 3. Les sanctuaires celtiques et le monde méditerranéen* (actes du colloque de Saint Riquier, 8-11 nov. 1990), Paris, 203-214.
- 1992, "Sanctuaires et ex-voto salutaires de l'Italie romaine", in: Landes, C. (éd.), *Dieux guérisseurs en Gaule romaine. Catalogue de l'exposition tenue au musée Henri Pradès à Lattes, Lattes*, 107-115.
- Decouflé Pierre, 1964, *La notion d'ex-voto anatomique chez les Etrusco-romains*, Bruxelles.
- Del Chiaro, Mario, 1976, *Etruscan Ghiaccio Forte*. University of California, Santa Barbara, Excavations in Tuscany, Italy, Spring 1972 and Summer 1973, Santa Barbara.
- Delatte, Armand, Derchain, Philippe, 1964, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes de la Bibliothèque Nationale*, Paris.
- D'Ercole, Maria Cecilia, 1990, *La stipe votiva del Belvedere a Lucera*, Roma.
- Devereux, Georges, 1983, *Baubô, la vulve mythique*, Paris.
- Dictionnaire étymologique de la langue latine* = Ernout, Alfred & Meillet, Antoine, 1932, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris.
- Dillon, Matthew, 2002, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London & New York.
- Dossin, Georges, 1973, "L'Euphrate au secours des parturientes": *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire médiévales et slaves* 20, 213-221.
- Ducaté-Paarmann, Sandrine, forthcoming a, "Voyage à l'intérieur du corps féminin. Embryons, utérus et autres organes internes dans l'art des offrandes anatomiques antiques (Italie- Grèce)", in: Dasen, V. & Fischer, J.-L. (éd.), *L'embryon humain face au temps de l'histoire, face au temps de la vie* (Fribourg, October 27-29, 2004).
- forthcoming b, *Images de la femme à l'enfant. Offrandes et cultes des divinités courtoches dans les sanctuaires d'Italie centrale et méridionale (Sicile, Grande Grèce, Campanie, Etrurie, Latium) de la fin du VIIe à la fin du IIe. s. av. J.-C.*, PhD-Thesis submitted in November 2003 at the University of Paris-Sorbonne.
- Faraone, Christopher A., 2003, "New Light on Ancient Greek Exorcisms of the Wandering Womb": *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 144, 189-200.

- Fenelli, Maria, 1995, "Depositum votivi in area etrusco-italica. Medicina nei secoli": *Arte e Scienze* 7, 367-382.
- Gaillard-Seux, Patricia, 1998, "Les amulettes gynécologiques dans les textes latins médicaux l'Antiquité", in: Deroux, C. (éd.), *Maladie et maladies dans les textes latins antiques et médiévaux*, Actes du Ve colloque international "Textes médicaux latins" Bruxelles, 4-6 septembre 1995, Coll. Latomus 242, Bruxelles, 70-84.
- Gerhard, Edward, 1827-1897, *Etruskische Spiegel*, 5 vol., Berlin.
- Gourevitch, Danielle, 1984, *Le mal d'être femme*, Paris.
- 1996, "La gynécologie et l'obstétrique à l'époque impériale", in: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 37.3, 2083-2186.
  - 2004, "Chirurgie obstétricale dans le monde romain: césarienne et embryotomie", in: *Dasen 2004a*: 239-264.
- Hanson, Ann Ellis, 1992, "The Logic of the Gynecological Prescriptions", in: López Férez, J.A. (ed.), *Tratados hipocráticos (Estudio acerca de su contenido, forma e influencia)*, Actes du VIIIe Colloque international hippocratique (Madrid, 24-29 sept. 1990) Madrid, 235-250.
- 1995, "Uterine Amulets and Greek Uterine Medicine": *Medicina nei Secoli* 7, 281-299.
  - 2004, "A Long-Lived 'Quick-Birther' (*okytokion*)", in: *Dasen 2004a*: 265-280.
- Hanson, Ann Ellis & Armstrong, David, 1986, "Vox virginis": *Bulletin of Classical Studies* 33, 97-100.
- Ioannidi, Hélène, 1983, "Les notions de partie du corps et d'organe", in: Lasserre, F. & Mudry, P. (éd.), *Formes de pensée dans la Collection hippocratique*, Actes du IVe colloque international hippocratique, Lausanne 21-26 septembre 1981, Genève, 327-330.
- Irigoin, Jean, 1980, "La formation du vocabulaire de l'anatomie en grec: du mycénien aux principaux traités de la Collection hippocratique", in Grmek, M.D. (éd.), *Hippocratica. Actes du colloque hippocratique*, 4-9 septembre 1978, Paris, 247-257.
- Johnston, Sarah Iles, 1999, *Restless Dead. Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley.
- Karaghiorga-Stathacopoulou, Théodora, 1986, "Baubo", in: *LIMC* III, 87-90.
- King, Helen, 1998, *Hippocrates' Woman. Reading the Female Body in Ancient Greece*, London & New York.
- Kriss, Rudolf, 1929, *Das Gebärmuttervotiv. Ein Beitrag zur Volkskunde nebst einer Einleitung über Arten und Bedeutung der deutschen Opfergebräuche der Gegenwart*, Augsburg.
- Kulemann-Ossen, Sabina & Novák, Mirko, 2000, "Kūbu und das 'Kind im Topf' – Zur Symbolik von Topfbestattungen": *Altorientalische Forschungen* 27, 121-131.
- Laubenheimer, Fannette, 2004, "La mort des tout petits dans l'Occident romain", in: *Dasen 2004a*: 293-315.
- Laqueur, Thomas, 1990, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge MA.
- Lejeune, Michel, 1964, "Vénus romaine et Vénus osque", in: Renard, M. & Schilling, R. (éd.), *Hommages à Jean Bayet*, Bruxelles, 383-400.
- Lévêque, Pierre, 1999, *Les grenouilles dans l'Antiquité. Cultes et mythes des grenouilles en Grèce et ailleurs*, Paris.

- Lissarrague, François, 2001, "La fabrique de Pandora: naissance d'images", in: Schmitt, J.P. (éd.), *Eve et Pandora. La création de la première femme*, Paris, 39-67.
- Lloyd, Geoffroy E. R., 1966, *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge.
- 1983, *Science, Folklore and Ideology. Studies in the Life Sciences in Ancient Greece*, Cambridge.
- Loraux, Nicole, 1981, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris.
- Lussi, Kurt, 2002, *Im Reich der Geister und tanzenden Hexen. Jenseitsvorstellungen, Dämonen und Zauberglaube*, Aarau.
- MacIntosh Turfa, Jean, 1994, "Anatomical Votives and Italian Medical Traditions", in: De Puma, R. & Small, J. Penny (ed.), *Murlo and the Etruscans. Art and Society in Ancient Etruria*, Wisconsin, 224-240.
- Marinatos, Nano, 2000, *The Goddess and the Warrior*, London & New York.
- Michel, Simone, 2001, *Die magischen Gemmen im Britischen Museum*, 2 vol., London.
- Michetti, Laura Maria, 2003, *Le ceramiche argentate e a rilievo in Etruria nella prima età ellenistica*, Roma.
- Miller Ammerman, Rebecca, 2002, *The Sanctuary of Santa Venera at Paestum II. The Votive Terracottas*, Michigan.
- Müller, Karl Otfried, 1839, *Sexti Pompei Festi De verborum significatione cum Pauli epitome emendata et annotata*, Lipsiae.
- Olender, Maurice, 1985, "Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques": *Revue d'histoire des religions* 202, 3-55.
- Oxford Latin Dictionary = P.G.W. Glare, 1982-1996, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
- Pairault-Massa, Françoise-Hélène, 1987, "De Préneste à Volsinii. Minerve, le fatum et la constitution de la société": *La Parola del passato* 234, 200-235.
- 1999, "Mythe et identité politique. L'Etrurie du IV<sup>e</sup> s. à l'époque hellénistique", in: Pairault-Massa, F.-H. (éd.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Roma, 521-554.
- Perrone, Maria Luisa, 2003, "Il deposito votivo del tempio di Giunone Lucina a Norba", in: Quilici, L. & Quilici Gigli, S. (ed.), *Santuari e luoghi di culto nell'Italia antica*, Roma, 353-384.
- Pocetti, Paolo, 1996, "Culti delle acque e stadi della vita muliebre. Dottrine misteriche e fondo religioso italico nella tavola osca di Agnone", in: Del Tutto Palma, L. (ed.), *La tavola di Agnone nel contesto italico*, convegno di studio, Firenze, 219-241.
- Potter, Timothy, 1989, *Una stipa votiva da Ponte di Nona*, Roma.
- Prosdocimi, Aldo, 1989, "La religione degli Italici", in: Ampolo, Carmine & al., *Italia omnium terrarum parens: la civiltà degli Enotri, Choni, Ausoni, Sanniti, Lucani, Bretti, Sicani, Siculi, Elimi*, Milano, 477-545.
- Ricciardi, Laura, 1988-89, "Canino (Viterbo). Il santuario etrusco di Fontanile di Legnisina a Vulci. Relazione delle campagne di scavo 1985/1986. L'altare monumentale e il deposito votivo": *Notizie degli scavi di antichità* 42/43, 137-209.
- Rix, Helmut, 1991, *Etruskische Texte*, 2 vol, Tübingen.

- Spier, Jeffrey, 1993, "Medieval Byzantine Magical Amulets and their Tradition": *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 56, 25-62.
- Stricker, Bruno Hugo, 1963, *De geboorte van Horus, I* (Ex Oriente Lux 14), Leiden.
- an der Meer, Lambert Bouke, 1988, "Maris' Birth, Life, and Death on two Etruscan Mirrors": *Bulletin Antieke Beschaving* 63, 115-128.
- Vernant, Jean-Pierre, 1974, "Le mythe prométhéen chez Hésiode", in: Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 177-194.
- 1985, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris.
- Vetter, Emil, 1953, *Handbuch der italischen Dialekte*, Heidelberg.
- Volk, Konrad, 2004, "Vom Dunkel in die Helligkeit. Schwangerschaft, Geburt und frühe Kindheit in Babylonien und Assyrien", in: *Dasen 2004a*: 71-92.
- Vokotopoulou, Julie, 1994, "Anciennes nécropoles de la Chalcidique", in: de la Genière, J. (éd.), *Nécropoles et sociétés antiques (Grèce, Italie, Languedoc)*, Naples, 79-95.
- von Staden Heinrich, 1989, *Herophilus. The Art of Medicine in Early Alexandria*, Cambridge & New-York.
- Tabanelli, Mario, 1962, *Gli ex-voto poliviscerali etruschi e romani*, Firenze.
- Temkin, Owsei, 1956, *Soranus' Gynecology*, Baltimore.
- Torelli, Mario, 1984, "Aspetti storico-archeologici della romanizzazione della Daunia", in: Neppi Modona, A. (ed.), *La civiltà dei Dauni nel quadro del mondo italico* (atti del XIII convegno di studi etruschi ed italici, Manfredonia 21-27 giugno 1980), Firenze, 325-336.
- Zancani Montuoro, Paola, 1965-66, "Paestum. 5. Chiavi": *Atti e Memorie della Società Magna Grecia Nuova Serie* 6-7, 152-158.
- Zwierlein-Diehl, Erika, 1992, *Magische Amulette und andere Gemmen des Instituts für Altertumskunde der Universität zu Köln*, Opladen.



# Die bildliche Darstellung königlicher Frauen der III. Dynastie von Ur und ihre sozialpolitische Aussage

Frauke Weiershäuser

Um die Rolle und Position der Frauen aus dem Herrscherhaus der III. Dynastie von Ur<sup>1</sup> zu untersuchen, stehen eine Vielzahl von Textquellen, insbesondere Hunderte von Wirtschaftstexten, zur Verfügung. Es ist lohnend, die erhaltenen Bildquellen in die Betrachtungen über die gesellschaftliche Position der königlichen Frauen mit einzubeziehen und diese Abbildungen mit jenen hochrangiger Männer der Epoche zu vergleichen. Ein erster Überblick über diese Bildquellen mag zunächst ernüchternd wirken, da sich keine einzige Statue oder Statuette und kein Reliefbild eindeutig über eine Inschrift mit dem Namen einer der Frauen aus den Königshaus von Ur verbinden lässt. Nur einige Siegelbilder sind über die zugehörige Legende direkt einzelnen Frauen zuzuweisen. Im Folgenden sollen jedoch nicht nur diese Siegel, sondern auch einige Frauenstatuetten ohne Inschrift in die Beobachtungen einbezogen und in den Kontext der aus Textquellen zu gewinnenden Informationen über die königlichen Frauen der III. Dynastie von Ur gestellt werden.

## I. Frauendarstellungen im Rund- und Flachbild

Aus dem ausgehenden 3. Jahrtausend sind im Vergleich zu späteren Epochen noch relativ viele Rundbilder von Frauen erhalten. Ein großer Teil dieser oft nur fragmentarisch erhaltenen Statuen und Statuetten stammt aus

---

<sup>1</sup> Nach der sumerischen Königsliste war die südmesopotamische Stadt Ur dreimal der Sitz des Königtums über ganz Babylonien. Die Epoche jener Dynastie, die nach dieser Liste die 'Dritte Dynastie von Ur' genannt wird, erstreckte sich über einen Zeitraum von 109 Jahren, in absoluten Zahlen nach der mittleren Chronologie von 2111 bis 2003 v.Chr. Das Kerngebiet dieses Reiches befand sich im Süden Mesopotamiens, doch reichte der Einfluss der Könige von Ur bis weit in den Norden, nach Assur und Niniveh, im Osten bis in das iranische Hochland, wohin immer wieder Kriegszüge unternommen wurden. Eine ausführliche Einführung in die Geschichte des Reiches von Ur III bietet Sallaberger 1999.

Girsu und wird allgemein der Dynastie des Gudea von Lagaš zugerechnet (Strommenger 1960: 63-69; Spycket 1981: 198-203). Die Zahl der Frauenbildnisse dieser Zeit aus der Hauptstadt Ur ist dagegen gering (Spycket 1981: 210-213). Die in Girsu gefundenen Frauenstatuetten ohne Inschrift repräsentieren, wie allgemein angenommen, Frauen aus der lokalen Oberschicht; es ist aber auch möglich, sie als Darstellungen von Frauen aus dem Königshaus von Ur zu deuten. Dieser zweite Interpretationsansatz ist damit zu begründen, dass zum einen die ersten beiden Herrscher der dritten Dynastie von Ur und der Stadtfürst Gudea zeitlich sehr nahe beieinander anzusetzen sind (Steinkeller 1988; Sallaberger 1999: 133), dass zum anderen in Girsu verschiedene Statuen und andere Objekte mit Weihungen der Könige von Ur oder für diese gefunden wurden, und nicht zuletzt, dass insbesondere Ninkalla, eine Nebenfrau des Königs Šulgi, und die Königin Abi-simti, Frau des Amar-Suen, wiederholt in Textquellen aus Girsu zu finden sind und wohl engere Beziehungen zu dieser Stadt unterhielten (Weiershäuser 2004: 126,165ff). Gudea ist zeitlich kurz vor und in die frühen Jahre des Königs Šulgi von Ur einzuordnen. Das Territorium von Lagaš und Girsu wurde noch unter Šulgi in das Reich von Ur eingegliedert und gehörte von da an zum Kernland des Reiches. Aufgrund dieser Gegebenheiten sollen Frauenstatuetten aus Girsu, insbesondere die so genannte 'femme à l'écharpe' (pl. 19,1) hier in die Beobachtungen miteinbezogen werden, denn es ist bei dieser Statuette nicht zu entscheiden, ob es sich um eine Frau aus der lokalen Oberschicht von Girsu oder um eine Angehörige des Königshauses von Ur handelt.

Bei der Darstellung der Frauen in der Rundplastik sind zwei ikonographisch deutlich voneinander abweichende Typen zu erkennen. Ein Beispiel für den ersten Typ ist das wohl schönste erhaltene Frauenbildnis dieser Zeit, die 'femme à l'écharpe' (pl. 19,1), eine Statuette ohne Inschrift. Die Frau trägt das Haar hochgesteckt und unter einem Tuch verborgen, welches von einem flachen Band gehalten wird. Nur an der Stirn schauen die Haare unter dem Tuch hervor. Ferner trägt sie einen Halsschmuck aus mehreren Ringen und ein Gewand aus glattem, mit einer Borte verzierten Stoff, das erst über die linke Schulter gelegt ist, dann um den Körper geschlungen wurde und abschließend nach vorn über die rechte Schulter fällt. Sowohl der Faltenwurf von Kopftuch und Gewand wie auch die schmückende Borte sind sehr sorgfältig gearbeitet. Die Frau hat die Hände zusammengelegt in einem Gestus, der von den sogenannten Beterstatuetten der vorangegangenen Frühdynastischen Zeit gut bekannt ist (Braun-Holzinger: 1977; Asher-Greve 1985: 66-85). Ob es sich dabei wirklich um einen Gebetsgestus handelt, ist unsicher, eher ist eine passive Andachtshaltung zu vermuten. Derartige Statuetten wurden häufig in Tempeln aufgestellt, wo sie die ständige Präsenz der Stifterin, bzw. des Stifters beim Kult im Tempel sicher stellen sollten (Bahrani 2001: 111). Aus welchem Anlass eine solche Stiftung erfolgte, ist nur zu vermuten. Denkbar ist, dass

besonders bei Frauen Ereignisse wie Geburten oder Krankheiten in der Familie Anlässe zu Stiftungen gaben. Wenn Inschriften vorhanden sind, so geben diese häufig an, dass die entsprechende Statuette 'für das Leben' des Stiftenden, oder 'für das Leben' des Stadtfürsten bzw. Königs aufgestellt wurde.

Ein in Ur gefundenes Frauenköpfchen (**pl. 19,2**) zeigt den gleichen ersten Gesichtsausdruck wie das Frauenbild aus Girsu, das Haar ist ebenfalls hochgesteckt und von einem flachen Band gehalten, jedoch hier ohne das Kopftuch. Wegen der hohen Qualität der Arbeiten ist davon auszugehen, dass es sich bei der dargestellten Frau um eine Angehörige der Oberschicht handelt. Die Haltung der Frau aus Girsu ist der von im Rundbild dargestellten Männern dieser Zeit ganz ähnlich. Männer und Frauen unterscheiden sich bei diesen Statuen in Kleidung und Haartracht, nicht jedoch in der Körperhaltung.

Der Stadtfürst Gudea von Lagaš (**pl. 19,3**) ist ebenso wie der König Šulgi (**pl. 20,1**) in derselben Haltung mit zusammengelegten Händen wiedergegeben. Die Statue des Šulgi stammt aus Ur und ist das am besten erhaltene Rundbild dieses Königs, doch auch in Girsu wurden eine Reihe von fragmentarisch erhaltenen Statuetten dieses Herrschers gefunden (Spycket 1981: 205).

Während Statuen und Statuetten der Herrscher oft über eine Inschrift identifiziert werden können, sind bis heute keine Rundbilder der königlichen Frauen von Ur bekannt, die eine solche Inschrift tragen. Texte aus dieser Zeit zeigen jedoch eindeutig, dass nicht nur die Könige Statuen von sich errichten ließen, sondern dass auch die Königinnen in dieser Form dargestellt wurden. Diese Statuen konnten aus Edelmetallen hergestellt werden<sup>2</sup> und bei ihrer Einweihung wurden Opfer vollzogen.<sup>3</sup> Ob diese Bildnisse der Königinnen öffentlich aufgestellt wurden, wie jene der Könige, oder ob sie sich im Bereich der Tempel und des Palastes befanden, ist aufgrund der Quellenlage nicht zu sagen. Es bleibt aber festzuhalten, dass eine, wenn auch eventuell eingeschränkte, öffentliche Repräsentation der Königinnen im Bild in dieser Epoche vorhanden war. Eine Vorstellung von der Gestaltung derartiger Statuen kann das Frauenbild aus Girsu (**pl. 19,1**) geben.

Deutlich anders sind die Frauen in einer zweiten Gruppe von Statuetten wiedergegeben. Im Unterschied zu der glatten Kleidung der bisher gezeigten Personen trägt die mit dieser Statuette aus dem Kunsthandel (**pl. 20,2**) dargestellte Frau das sogenannte Falbelgewand, ein Gewandtypus, der sonst in dieser Zeit für Gottheiten typisch ist (Boese 1971: 137). Das Haar ist nicht hochgesteckt, sondern fällt offen, nur von einem dicken Band oder Reifen gehalten, auf den Rücken. Ansonsten ist die Haltung mit den

<sup>2</sup> Legrain 1937: 329 (viii Amar-Suen 5).

<sup>3</sup> Schoneveld (1952: 173) publizierte den Text, in dem Opfer für eine neue Statue der Kubatum aufgeführt werden, wobei er den Namen der Königin noch nicht erkannte, vgl. dazu Sollberger 1980-83: 265.



ruhig vor der Brust verschränkten Händen mit der anderer Rundbilder vergleichbar. Auf den Knien hält die sitzende Frau eine Tafel.

Ähnlich gestaltet ist ein Alabasterköpfchen aus Ur (**pl. 20,3**), das in der Nähe des Giparu, der Residenz der Hohepriesterin des Mondgottes, gefunden wurde. Gut erkennbar ist das lange, auf den Rücken fallende Haar, das von einem Wulstring gehalten wird. Gerade noch erkennbar ist der eng anliegende Halsschmuck der Frau, ähnlich jenem der Frau aus Girsu.

Ebenso dargestellt ist eine thronende Frau im Falbelgewand auf einem unvollständig erhaltenen Reliefbild aus dem Kunsthandel (**pl. 20,4**). Ihr Haar fällt, wie bei den oben genannten Statuetten, auf den Rücken und wird von dem Wulstband gehalten. Lediglich die Handhaltung differiert von den Rundbildern, denn die hier abgebildete Frau hat die rechte Hand ausgestreckt. Die Inschrift nennt den Namen der Göttin Ninsun, die in der mythologischen Sprache der Könige von Ur als deren göttliche Mutter betrachtet wurde (Wilcke 2001: 503). Da die thronende Frau keine Hörnerkrone trägt, ist sie jedoch nicht als die inschriftlich erwähnte Göttin zu deuten (Boese 1971: 137).

Es stellt sich nun die Frage, um wen es sich bei den vorgestellten Frauen handelt. Inschriften sind auf den besprochenen Statuetten nicht erhalten. Bei den im Falbelgewand dargestellten Frauen kann es sich aufgrund der fehlenden Hörnerkrone nicht um Göttinnen handeln. Ein Vergleich mit Darstellungen aus der vorangehenden und der folgenden Epoche, der Akkadezeit und der ersten Dynastie von Isin, hilft hier weiter: Die Alabasterscheibe aus Ur (**pl. 21,1**) zeigt Enheduana, die Tochter des Königs Sargon von Akkade, die von ihrem Vater als Hohepriesterin (En-Priesterin) des Mondgottes von Ur eingesetzt worden war.<sup>4</sup> Sie ist in einer Libationsszene dargestellt. Die eigentliche Libation wird von einem wahrscheinlich männlichen Kulddiener, der vor ihr steht, ausgeführt. Hinter der Priesterin stehen zwei weitere Personen. Die Hohepriesterin selbst trägt ein Falbelgewand, ihr Haar wird von einem Wulstband gehalten, die rechte Hand hat sie in einem Grußgestus an die Nase gelegt (Winter 1987: 192). Die Identifikation der Hohepriesterin mit Enheduana ist durch eine Inschrift auf der Rückseite der Scheibe gesichert.

Ein fragmentarisch erhaltenes Sitzbild aus Ur (**pl. 21,2**) zeigt die Priesterin Enanatum. Wie Enheduana wurde Enanatum von ihrem Vater, dem König Išme-Dagan von Isin, als En des Mondgottes Nanna in Ur eingesetzt. Auch sie trägt das Falbelgewand, ihre Haltung mit den vor der Brust zusammengelegten Händen entspricht dem der oben besprochenen thronenden Frau aus der Ur III-Zeit (**pl. 20,2**). Die Statuette ist über eine auf der Seite des Thrones angebrachte Inschrift als jene der Enanatum zu identi-

<sup>4</sup> Zur Enheduana und der Darstellung auf der Reliefscheibe vgl. zuletzt Bahrani 2001: 113-117 mit älterer Literatur.

fizieren. In Kleidung und Haartracht sind die Priesterinnen Enheduana und Enanatum den Frauendarstellungen der zweiten Gruppe aus der Ur III-Zeit vergleichbar.

Es ist also davon auszugehen, dass es sich bei den Frauen im Falbelgewand um Priesterinnen handelt, möglicherweise sind Töchter der Könige von Ur dargestellt. Seit der Akkadezeit setzten die Herrscher ihre Töchter als Priesterinnen des Mondgottes in Ur ein, und auch die Könige der III. Dynastie von Ur beriefen Prinzessinnen in dieses Amt (Sollberger 1954-56: 23-29). Die Frauen mit hochgestecktem Haar und glattem Gewand sind dagegen allgemeiner als Angehörige der Oberschicht, möglicherweise als Frauen oder Töchter des Herrschers anzusehen, die jedoch *nicht* in priesterlicher Funktion dargestellt sind.<sup>5</sup> Aus der bloßen Betrachtung dieser Bildquellen lassen sich keine weiteren Informationen über die Rolle der dargestellten Frauen in der Gesellschaft ihrer Zeit gewinnen. Hier helfen Textquellen weiter, die vielfältige Informationen über die königlichen Frauen von Ur enthalten. Eng mit den Texten verbunden sind Siegelbilder, auf die im Anschluss einzugehen ist.

## II. Überblick über die verschiedenen Funktionen der königlichen Frauen von Ur nach den Textquellen

Die Ur III-Zeit gehört zu den Epochen der mesopotamischen Geschichte, aus denen eine Fülle von Texten auf uns gekommen ist. Allein rund 40.000 bisher publizierte Wirtschaftstexte, überwiegend aus der königlichen Verwaltung, dokumentieren ein breites Spektrum verschiedener Aspekte des Lebens der Menschen, die unmittelbar oder mittelbar mit dem Königshaus verbunden waren. Gut 1000 dieser Texte geben Auskunft über die königlichen Frauen, insbesondere die Königinnen. Doch auch Nebenfrauen und Töchter des Herrschers werden in verschiedenen Zusammenhängen in den Quellen erwähnt. Bei diesen Wirtschaftstexten handelt es sich zumeist um kleine Täfelchen, auf denen die Einlieferung und Ausgabe verschiedener Wirtschaftsgüter, sehr häufig Vieh, aber auch Getreide, Milchprodukte, Schilfrohr, Wolle, Textilien und vieles mehr, vermerkt wurde. Dabei wird zumeist angegeben, wofür diese Waren bestimmt waren, wer der Lieferant und wer Empfänger war. Außerdem ist ein großer Teil der Texte datiert,

<sup>5</sup> Pinnock (1998: 341) geht davon aus, dass es sich auch bei den hier allgemein als Angehörige der Oberschicht gedeuteten Frauen um Priesterinnen handelt. Dagegen spricht unter anderem die Statuette der Hala-Lamma, der Tochter des Stadtfürsten von Lagaš, die diese Statuette für das Leben des Königs Šulgi gestiftet hat (Spycket 1981: Pl. 139; Steible 1991: 184f). Auch sie ist in einem glatten Wickelgewand dargestellt, weder Kleidung noch Inschrift geben einen Anhaltspunkt auf eine priesterliche Funktion der Stifterin.

häufig auf Jahr, Monat und Tag genau, was nicht nur eine genaue chronologische Einordnung bestimmter Ereignisse ermöglicht, sondern auch regelmäßig wiederkehrende Kulte und Feste erkennen lässt, an denen die Frauen beteiligt waren.

Die einzelnen Regierungsjahre eines Königs von Ur wurden nicht durchgängig bei eins beginnend gezählt, sondern nach einem besonders herausragenden Ereignis benannt. Dieses Ereignis, das dem Jahr den Namen gab, konnte, in moderner Terminologie gesprochen, kultischer Art sein oder an ein wichtiges innen- oder außenpolitisches Geschehen erinnern. Die königlichen Frauen begegnen uns in diesen Jahresnamen nur sehr selten und nur in ganz bestimmten Kontexten: entweder, wenn eine Königstochter einem ausländischen Herrscher zur Frau gegeben, also eine für den König von Ur bedeutsame dynastische Ehe geschlossen wurde, oder aber wenn eine Tochter des Königs durch ein Omen zur Hohepriesterin des Mondgottes Nanna von Ur bestimmt und eingesetzt wurde. Zwischen der Bestimmung und der Einsetzung der En-Priesterin konnten ein oder zwei Jahre liegen.

Wiederholt findet sich die Bestimmung und Einsetzung einer Königstochter für dieses hohe Priesteramt in den Jahresnamen. Es handelte sich folglich jeweils um Ereignisse von großer religiöser und politischer Bedeutung. Auf diesem Hintergrund erstaunt es, dass sich unter den Tausenden von Wirtschaftstexten dieser Zeit nur ein Dutzend Dokumente finden lassen, in denen der Name oder der Titel der En des Mondgottes von Ur auftritt. Man hat so gut wie keine Informationen über die kultischen Pflichten der En und über die Art und Weise, wie sie in das System der Versorgung der Kulte verschiedener Gottheiten eingebunden war. In den Urkunden der zentralen Verwaltungsstelle für das Vieh in Puzriš-Dagan, von wo aus die Tiere für die kultischen und weltlichen Aufgaben des Königs und auch der königlichen Gemahlinnen ausgegeben wurden, ist die En des Nanna von Ur praktisch nicht zu finden (Weiershäuser 2004: 187-191).<sup>6</sup>

Ganz anders ist dagegen die Quellenlage für die Königinnen von Ur. Der größte Teil der Textquellen über die königlichen Frauen bezieht sich auf die Hauptfrauen der Herrscher.<sup>7</sup> Sie werden entweder mit ihrem Namen oder mit ihrem Titel *nin* genannt, selten mit Namen und Titel. Anhand dieser Wirtschaftsdokumente lassen sich drei große Betätigungsfelder der Königinnen von Ur feststellen: der kultische Bereich, der Bereich der sozialen Beziehungen und der Bereich der Textilindustrie. Davon ist der kultische Bereich am umfassendsten dokumentiert.

<sup>6</sup> Lieferungen von Vieh für die Opfer des Königs an den Gott Nanna, der nicht nur Mondgott sondern auch Stadtgott der Hauptstadt Ur war, sind dagegen häufig belegt.

<sup>7</sup> Zu den königlichen Frauen von Ur vgl. insbesondere Michalowski 1976; 1979; 1982; Steinkeller 1981; Sallaberger 1999: 182-185; Weiershäuser 2004: 36-196.

<i>König</i>	<i>Königin</i>	<i>weitere erwähnte Frauen</i>
Ur-Nammu		
Šulgi	Šulgi-simti	Ninkalla Ea-niša Geme-Ninlila
Amar-Suen	Abi-simti	Simat-Ištaran
Šu-Suen	Kubatam	
Ibbi-Suen	Geme-Enlila	

Tabelle: Übersicht über die Könige von Ur. Es werden hier nur die königlichen Frauen aufgeführt, die im Text genannt werden.

Besonders umfangreich ist das Textkorpus zur Königin Šulgi-simti, der gut die Hälfte aller Quellen über königliche Frauen zuzuordnen sind, auch wenn weder ihr Name noch ihr Titel erwähnt sind.<sup>8</sup> Anders als ihre Nachfolgerinnen unterhielt Šulgi-simti eine eigene Buchführung, und sie verfügte über Beamte, die in ihrer Amtszeit nur ihr und nicht gleichzeitig dem König dienten. Die Namen und Amtszeiten ihrer Verwalter sind bekannt. Ist ein Text also mit dem Vermerk 'Einnahme' bzw. 'Ausgabe durch PN des Verwalters' versehen und passt das Datum in das Raster der Amtszeit der entsprechenden Person, so ist der Text eindeutig dem Archiv der Königin Šulgi-simti zuzurechnen. Ein weiteres Kriterium für die Zuweisung eines Textes zu dieser Königin ist die Nennung der von ihr besonders verehrten und ansonsten im Pantheon von Ur nahezu unbekannten Göttinnen Belat-Suhnir und Belat-Deraban. Diese stammen beide aus der Region von Ešnunna im Norden Mesopotamiens, weswegen davon auszugehen ist, dass Šulgi-simti selber aus der Gegend von Ešnunna nach Ur verheiratet wurde. Die Nachfolgerinnen der Šulgi-simti unterhielten keine eigene, von der des Königs getrennte Buchhaltung mehr. Die Quellen, die ihre Einnahmen und Ausgaben dokumentieren, sind von den obersten Beamten der königlichen Buchhaltung ausgestellt. Dies macht es deutlich schwieriger, Texte, in denen weder Name noch Titel der Königin genannt werden, ihrem Bereich zuzuordnen.

Nun sollte man nicht aufgrund der Tatsache, dass die Königinnen an Stelle von eigenen Verwaltern dieselben Spitzenbeamten für sich arbeiten lassen wie der König, auf eine Schwächung der Position dieser Frauen nach der Zeit des Šulgi-simti, also ab dem ersten Regierungsjahr von Amar-Suen, schließen. Alle Königinnen und königlichen Nebenfrauen verfügten über eine eigene Dienerschaft; die Königinnen führten auch einen eigenen

<sup>8</sup> Die Quellen zu dieser Königin werden schon seit langem unter der Bezeichnung Šulgi-simti-Archiv (dazu zuletzt Sigrist 1992: 222-246; Sallaberger 1993: 18-25; Weiershäuser 2004: 42-95) gesammelt.

Haushalt, der vom Haushalt des König getrennt war (Weiershäuser 2004: 141-145). Sie hielten sich nicht immer am Hof in Ur auf, sondern konnten sich zur Erfüllung ihrer kultischen und wirtschaftlichen Pflichten frei im Land bewegen. Die kultischen Pflichten der Königinnen von Ur sind in den Quellen gut zu fassen. Dabei lassen sich bestimmte Muster erkennen, die für alle Königinnen galten. Das Raster dieser kultischen Aufgaben, die man als typisch für die Königin ansehen kann, ist jedoch sehr grob, und es hat den Anschein, als ob die Frauen gewisse Freiheiten bei der Gestaltung ihrer religiösen Handlungen gehabt hätten. Zu den Gemeinsamkeiten im kultischen Handeln der Königinnen gehört die Verehrung der Göttin Inanna, wobei Šulgi-simti der Inanna von Uruk besonders verbunden war, während ihre Nachfolgerin Abi-simti die lokale Inannagestalt von Zabalam verehrte.

Ferner führten alle Königinnen Riten an durch den Lauf des Mondes bestimmten Tagen aus (Sallaberger 1993: 42-48.59-63; Weiershäuser 2004). Die Ausgaben zu Neulicht, zum 7. und zum 15. Tag gehören zu den am umfangreichsten dokumentierten kultischen Aufwendungen im Archiv der Šulgi-simti. Der Zeitpunkt für diese Riten wurde anhand des Mondkalenders bestimmt, die Opfer selbst mussten deshalb nicht unbedingt dem Mondgott von Ur gelten. Nur zum Neulichttag brachte die Königin dem Mondgott Opfer dar. An den anderen Feiertagen galten ihre Gaben in Uruk der Göttin Inanna, in Nippur dem Götterpaar Enlil und Ninlil. Außerdem versorgte sie stets noch einige kleinere, persönliche Gottheiten.

Die Opfer des Königs zu den Mondfeiertagen wurden meist den Göttern in Nippur, dem religiösen Zentrum des Landes, dargebracht, königliche Gaben zu Mondfeiertagen an anderen Orten sind eher selten. Anders als für Šulgi-simti sind für ihre Nachfolgerin Abi-simti nur Riten zum Neumondtag belegt, nicht jedoch am 7. oder 15. Tag eines Monats. Auch wird in keinem Text erwähnt, für welche Gottheiten diese Opfer der Königin bestimmt waren.

Šulgi-simti brachte jeweils am Neulichttag, also an dem Tag, an dem die erste dünne Sichel des neuen Mondes sichtbar wird, Opfer für ihre persönlichen Göttinnen Inanna, Belat-Suhnir und Belat-Deraban sowie für den Mondgott Nanna und die Göttin Ninsun dar. Dagegen vollzog Abi-simti Riten bei Neumond, also wenn der Mond gänzlich unsichtbar ist. Der Unterschied in der kultischen Konzeption ist dabei durchaus bemerkenswert. Der Neumondtag galt als Unglückstag, an dem sich der Mondgott nach dem Glauben der Menschen in der Unterwelt aufhielt, der Mond folglich nicht zu sehen war (Sallaberger 1993: 61). Abi-simti war bestrebt, mit ihren Riten an diesem Tag die Götter zu besänftigen und alles Unheil

vom König und damit vom ganzen Land abzuwenden,<sup>9</sup> während Šulgi-simti das Erscheinen des neuen Mondes und damit das Ende der gefährlichen Zeit feiern konnte.

Kubatam, die Schwiegertochter der Abi-simti, ist die einzige Königin von Ur, für die kaum kultische Aktivitäten nachzuweisen sind.<sup>10</sup> Ob dies auf den Zufall der Überlieferung zurückzuführen ist oder aber der Bereich der kultischen Pflichten der Königin noch immer von Abi-simti abgedeckt wurde, ist noch nicht mit Bestimmtheit zu sagen, es gibt aber Anzeichen dafür, dass immer nur eine Frau, üblicherweise die amtierende Königin, am offiziellen Kultritual der 'Großen Götter' des Landes teilnahm. So auch Geme-Enlila, die letzte Königin, deren Name uns bekannt ist. Auch sie vollzog zum Neumond regelmäßig bestimmte Riten, wobei wir auch hier nicht wissen, welchen Gottheiten genau die Opfer galten. Die Texte formulieren knapp als Anlass: 'für das Baden am Neumondtag'. Daraus ist nur zu entnehmen, dass es sich um Reinigungsriten gehandelt hat, welche von der Königin vollzogen wurden (Sallaberger 1993: 61f; Weiershäuser 2004: 139).

Anders als bei den ägyptischen Königinnen sind für die Königinnen der Ur III-Zeit trotz der Fülle ihrer kultischen Aufgaben keine priesterlichen Titel belegt. Überhaupt lassen sich außer dem Amtstitel *nin* ('Königin') und der allgemeinen Bezeichnung *lukur* ('Gefährtin'), mit der jede königliche Gemahlin bezeichnet werden konnte,<sup>11</sup> keine weiteren Titel dieser Frauen finden. Dies ist nicht zuletzt dadurch zu erklären, dass umfangreiche Titulaturen in den nüchtern und knapp gehaltenen Wirtschaftsurkunden fehlen. Die Titel der Könige sind auch nicht in diesen profanen Texten, sondern nur durch Inschriften und Königshymnen überliefert. Vergleichbare literarische Zeugnisse über Frauen fehlen dagegen fast vollständig.

Das Relief der thronenden Frau im Falbelgewand (pl. 20,4) trägt die Reste einer Inschrift mit dem Namen der Göttin Ninsun. Kleidung und Haartracht der Frau lassen vermuten, dass eine Priesterin dargestellt ist. Nun lässt sich feststellen, dass gerade die Königin Šulgi-simti regelmäßig zu Neulicht Opfer für diese Göttin vollzog. Deshalb ist zu überlegen, ob hier vielleicht nicht eine geweihte Priesterin dargestellt ist, sondern die Königin Šulgi-simti in ihrer Rolle im Kult der Göttin Ninsun.

Wie oben erwähnt, verfügten die Königinnen über einen eigenen Haushalt, ihre Einnahmen und Ausgaben wurden von denen des Königs getrennt verbucht. Anhand der Quellen über diese Gütertransfers lassen sich

<sup>9</sup> Der König hatte sich zu Neumond bestimmten Reinigungsritualen zu unterziehen, um dem mit diesem Tag verbundenen Unglück zu entgehen. Die Riten der Königin unterstützten seine Bemühungen, woran eine bedeutende Rolle dieser Frauen im religiösen Leben dieser Zeit abzulesen ist.

<sup>10</sup> Zu Kubatam vgl. Sigrist 1986; Sollberger 1980-83 und Weiershäuser 2004: 127-137.

<sup>11</sup> Zur Titulatur der königlichen Frauen von Ur vgl. Steinkeller 1981: 81f und Weiershäuser 2004: 174-180.

wichtige Informationen zu den sozialen Beziehungen der königlichen Frauen untereinander und zu anderen Frauen der Oberschicht gewinnen. Alle Königinnen erhielten über das ganze Jahr verteilt von verschiedenen Einzelpersonen Vieh geliefert. Im Umfang konnten diese Abgaben differieren von einem Lamm oder einer Taube bis zu mehreren Rindern und einigen Dutzend Schafen und Ziegen. Dieses System ist besonders bei Šulgi-simti gut zu beobachten. Zu ihren Lieferanten gehörten auffallend viele Frauen, darunter sowohl Prinzessinnen als auch die Frauen und Töchter der hohen Funktionäre des Reiches, etwa der Gouverneure der einzelnen Provinzen. Die Königin ihrerseits verschenkte immer wieder kleinere Mengen von Tieren an diverse Personen, wobei diese Gaben wohl als eine Art Belohnung für geleistete Dienste und besondere Anerkennung anzusehen sind. Dabei ist zu beachten, dass Vieh, insbesondere Rinder, nicht nur als Nutztiere betrachtet wurden, sondern aufgrund ihres Wertes auch begehrte Prestigegüter darstellten. Vergleichbare Geschenke sind auch von Seiten des Königs an die Personen seiner Umgebung bekannt. Bei Šulgi-simti lässt sich nun beobachten, dass viele Empfänger und Empfängerinnen solcher Geschenke auch als Lieferanten an die Königin auftreten. Es handelt sich folglich um ein verzweigtes System der Redistribution von Gütern, wobei erkennbar ist, dass die Frauen des Hofes und der lokalen Oberschicht in einer engen Beziehung zur Königin standen (Weiershäuser 2004: 50-54.85-93).

Während die kultischen Pflichten im Wesentlichen auf die Königinnen beschränkt waren, sind wirtschaftliche Aktivitäten bei allen königlichen Frauen zu beobachten. Sie besaßen eigenes Vieh, über das sie offensichtlich frei verfügen konnten. Bei Königin Abi-simti rechnet man beispielsweise mit einem Bestand von über 4000 Schafen im Gebiet von Girsu (Waetzold 1972: 35).

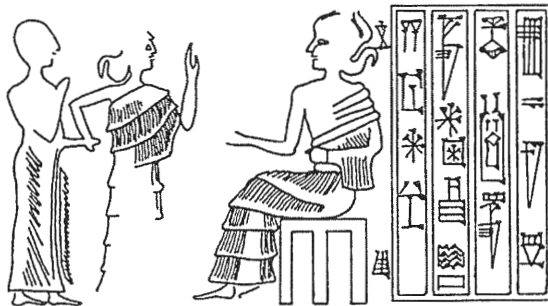
### III. Die Siegel der königlichen Frauen von Ur

Im Wirtschaftsleben waren Siegel zur Beglaubigung von Verwaltungsvorgängen ein wichtiges Medium. Von einer Reihe von Dienern der königlichen Frauen sind Siegel erhalten, ebenso von zwei der Nebenfrauen des Königs Šulgi, von Ea-niša und Geme-Ninlila. Außerdem ist das Siegel der Prinzessin Simat-Ištaran bekannt.

In der Ur III-Zeit war die sogenannte 'Einführungs-' oder 'Präsentationsszene' das bei weitem verbreitetste Motiv in der Glyptik. Bei diesem Motiv tritt eine Person, welche üblicherweise als Siegelinhaber gedeutet wird, vor eine thronende Gottheit, erkennbar an der Hörnerkrone, oder vor den thronenden König, welcher ebenfalls an seiner Kopfbedeckung, der Breitrandkappe, zu erkennen ist. Die eingeführte Person wird meist von einer Schutzgottheit begleitet, unabhängig davon, ob es sich bei der thronenden Person um eine Gottheit oder um den König handelt. Eine begleitende Inschrift nennt den Namen des Siegelbesitzers und kann neben der Amts-

funktion noch weitere Informationen enthalten.<sup>12</sup> Allgemein wird davon ausgegangen, dass eine Präsentation vor dem König einen höheren sozialen Status des Siegelbesitzers reflektiert als eine Präsentation vor einer Gottheit. Steht darüber hinaus die eingeführte Person direkt vor der Gottheit bzw. dem König, so weist dies wiederum auf einen höheren Rang hin als eine Szene, bei der die Schutzgöttin zwischen dem Thronenden und dem Siegelinhaber steht. Somit spiegelt sich in der Szene, bei der der Siegelinhaber direkt vor dem thronenden König dargestellt ist, der herausragende soziale Rang des Eingeführten (Mayr 2002: 359-360).

Typische Beispiele für derartige Präsentationsszenen sind die Siegel des Lu-Nammu, der sich als "Diener der Ea-niša, der geliebten Gefährtin des Königs" bezeichnet (**fig. 1**), sowie das Siegel einer Frau, deren Name nicht bekannt ist, da die Inschrift auf dem Siegel ausradiert wurde (**pl. 21,3**). Beide Siegel zeigen eine identische Szene: Vor einer thronenden Göttin steht die Schutzgöttin mit bittend erhobener linker Hand, an ihrer rechten Hand führt sie die Siegelbesitzerin oder den Siegelbesitzer vor die Göttin. Die Göttinnen tragen das Falbelgewand und die Hörnerkrone, die 'eingeführten' Personen sind mit einem glatten Gewand mit Borte bekleidet. Männliche und weibliche Personen unterscheiden sich dabei voneinander in der Haartracht und der Handhaltung, der Mann hat die Hand in einem Grußgestus erhoben, die Frau hat die rechte Hand ausgestreckt.<sup>13</sup> Von diesen ikonographischen Details abgesehen, werden Mann und Frau in der Darstellung gleich behandelt. Ein deutlicher Unterschied zwischen Siegeln von Männern und jenen von Frauen besteht in der Ur III-Zeit jedoch in der Quantität: Gegenüber der Vielzahl bekannter Siegel von Männern sind bisher nur wenige Siegel bekannt, die Frauen gehört haben (Fischer 1997: 138ff; Mayr 2002: 360f).



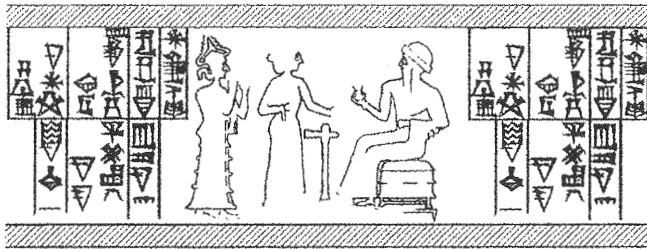
**fig. 1** Siegel eines Dieners der Ea-niša [Sigrist 1988: Nr. 322]

<sup>12</sup> Zur Entwicklung dieses Motivs und zu seinen unterschiedlichen Ausformungen vgl. Haussperger 1991.

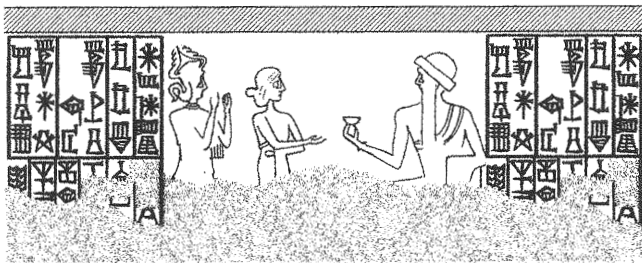
<sup>13</sup> Auf die unterschiedliche Hand- und Armhaltung der eingeführten Personen geht Mayr (2002) ausführlich ein.



Zwei der Siegel königlicher Frauen von Ur (**fig. 2** und **3**) gehören zur besonderen Gruppe der 'königlichen Geschenksiegel': das Siegel der Ea-niša (dazu Grégoire 1979), einer Nebenfrau des Šulgi, und jenes der Prinzessin Simat-Ištaran, einer Tochter des Amar-Suen (Mayr 2002: 364). Diese Siegel, die die Besitzer nach der Siegellegende vom König als Geschenk erhalten haben, sind sehr selten und wurden wohl als besondere Gunst des Herrschers vergeben (Franke 1977). Die Inschrift auf dem Siegel der Ea-niša bezeichnet sie als die 'geliebte Gefährtin des Königs'. Sie steht in der für Frauen typischen Haltung mit ausgestreckter Hand vor dem König. Ihr Haar ist hochgesteckt wie jenes der Statuette aus Girsu (**pl. 19,1**). Das zweite Siegel gehörte mit großer Wahrscheinlichkeit der Simat-Ištaran, ihr Name ist in der Legende nicht erhalten (Mayr 2002: 363).



**fig. 2** Siegel der Ea-niša [Mayr 2002: fig. 6A]



**fig. 3** Siegel der Simat-Ištaran [Mayr 2002: fig. 6B]

Dargestellt ist eine identische Szene, die Siegelbesitzerin steht unmittelbar vor dem thronenden Herrscher, die Schutzgöttin steht mit erhobenen Händen hinter ihr. Nach der Inschrift sind beides Siegel, die der König den Besitzerinnen geschenkt hat, wohl als besonderes Zeichen seiner Gunst. Bildgestaltung und Inschrift unterstreichen den hohen sozialen Rang der beiden Frauen, die hier in unmittelbarer Nähe zum Herrscher gezeigt werden. Ein solches Siegel war nicht nur ein Prestigeobjekt und Schmuckstück – derartige Siegel waren häufig aus Halbedelsteinen wie Lapislazuli oder Karneol gearbeitet und mit goldenen Kappen verziert – sondern wurde

auch im Alltag zur Beurkundung eingesetzt. So ist dieses Siegel der Ea-niša auf einer Tafel aus Puzriš-Dagan zu finden, auf der Vieh für den Kult der Göttin Nanaja in Uruk ausgegeben wird.<sup>14</sup> Ea-niša siegelte diese Ausgabeurkunde als verantwortliche Person. Die königliche Gemahlin tritt hier in administrativer Funktion auf, sie ist folglich in der königlichen Verwaltung in einer Funktion tätig, die zumeist von männlichen Beamten ausgeübt wurde. Ihr Siegel, das ihren hohen Rang und die besondere Nähe zum König dokumentiert, wurde auf Verwaltungstexten abgerollt und war damit in der Administration des Reiches bekannt. Damit unterstreicht dieses Siegel sowohl durch die Ikonographie als auch durch seine praktische Verwendung den Befund der Textquellen, dass die königlichen Frauen aktiven Anteil am öffentlichen Leben nahmen und ihr Rang auch nach außen hin repräsentiert wurde.

Das Motiv des Siegelbesitzers, der direkt vor dem thronenden König steht, begleitet von einer hinter ihm stehenden fürbittenden Göttin, ist in gleicher Weise auch von den Siegeln hochrangiger männlicher Vertreter des Reiches von Ur bekannt. Als Beispiel sei hier das Siegel des Ajakalla, des Stadtfürsten von Umma genannt (**fig. 4**), der sich als Diener des Königs Šu-Suen bezeichnet.



**fig. 4** Siegel des Ajakalla, des Stadtfürsten von Umma [Mayr 2002: fig. 5A]

Dieses Siegel unterscheidet sich von jenen der Ea-niša und der Simat-Ištaran zum einen in der Darstellung des Siegelbesitzers, der in der für Männer typischen Haltung mit vor dem Körper gefalteten Händen vor dem König steht, zum anderen in der Inschrift, denn beim Siegel des Ajakalla handelt es sich nicht um eines der seltenen königlichen Geschenke-siegel (Mayr 2002: 363). Es zeigt sich, dass auch bei den Angehörigen der höchsten Gesellschaftsschicht nur geringe ikonographische Unterschiede zwischen den Darstellungen auf Siegeln von Männern und jenen von Frauen gemacht werden. Die bedeutenden Unterschiede in der Darstellung, nämlich in der Frage, ob der Siegelbesitzer vor einer thronenden Gottheit oder dem thronen-

<sup>14</sup> Grégoire 2000: Pl 139 Ashm. 1971-346.

den König steht und ob er direkt vor dieser thronenden Person dargestellt ist oder ob die ihn begleitende fürbittende Göttin dazwischen steht, drücken den sozialen Rang des Siegelbesitzer aus, unabhängig von seinem biologischen Geschlecht.

Für ein Frauensiegel singulär ist die Darstellung auf dem Siegel der Geme-Ninlila, einer weiteren Nebenfrau des Šulgi (pl. 21,4). Auch ihr Siegel ist ein königliches Geschenk. Geme-Ninlila hatte am Hof eine Position, die mit jener der Ea-niša vergleichbar ist (Michalowski 1979; Weiershäuser 2004: 147-156). Sie steht in der gleichen Haltung mit ausgestreckter rechter Hand vor dem König, wie Ea-niša und Simat-Ištaran, der König ist jedoch nicht thronend dargestellt, sondern in der Pose des aufsteigenden, triumphierenden Herrschers, eine Haltung, die für ein Siegel dieser Zeit sonst unbekannt ist (Mayr 2002: 365). Hinter ihm ist ein an einem Baum aufgerichteter Bock zu erkennen. Eine fürbittende Gottheit fehlt in dieser Szene.

Während auf unzähligen Siegeln dieser Zeit der König thronend dargestellt ist, wie er einen Beamten empfängt, ist kein einziger Fall bekannt, in dem die Königin diese thronende Position einnehmen würde. Auf den Siegeln ihrer Diener wird stets die 'Präsentation vor einer thronenden Gottheit' abgebildet.

#### IV. Fazit

Es ist festzustellen, dass die Frauen des Königshauses von Ur nur in drei unterschiedlichen Kontexten in der Bildkunst zu finden sind. Zum einen in Weihstatuetten, die jene Frauen zwar in kostbarer Kleidung zeigen, jedoch in ihrer gesellschaftlichen Positionen nicht weiter kennzeichnen, ferner in priesterlicher Funktion, wobei sich diese Darstellungen nur anhand der Kleidung und Haartracht von den erstgenannten Statuetten unterscheiden, und zuletzt finden sich Frauen auf ihren Siegeln, zumeist in der standardisierten Präsentationsszene vor dem König. Es gibt dagegen keine Darstellungen, die die königlichen Frauen in komplexeren Szenen, seien sie höfischer oder kultischer Art, zeigen würden.

Vergleicht man diese Situation mit Darstellungen der mesopotamischen Könige anderer Epochen, da aus der Ur III-Zeit selber auch für den König nur wenige Abbildungen erhalten sind, so können aus Bild- und Textquellen die folgenden öffentlich dargestellten Aufgaben des Königs erschlossen werden:

- der König als Bauherr, der die Tempel der Götter erbaut, restauriert und verschönert
- der König als Verantwortlicher für die reiche Versorgung der Götter
- der König im Krieg als Sieger über seine Feinde
- der König als gerechter Hirte seines Volkes.

In diesem Konzept vom Königtum treten die Frauen nicht auf. Anders als in Ägypten findet sich in Mesopotamien nicht die Idee eines öffentlichen, repräsentativen Köninentums, das sich in Bildwerken, einer Fülle unterschiedlicher Titel oder in Hymnen zeigen würde. In dieses Bild passt der Befund, dass die Königinnen auch auf den Siegeln ihrer eigenen Dienerschaft nicht als thronende Persönlichkeit dargestellt werden. Es war der König, der das Land nach außen hin repräsentierte und insbesondere auch vor den Gottheiten vertrat. Gleichwohl erfüllten die königlichen Frauen von Ur, insbesondere die Königinnen, umfangreiche kultische Aufgaben und waren in ihrem gesellschaftlichen Umfeld in ein komplexes Netz sozialer Beziehungen eingebunden, bei dem sie ähnlich wie die Könige ihren Einfluss und ihren Reichtum einsetzten, um sich der Loyalität ihrer Umgebung zu versichern und so ihre Interessen durchzusetzen.

## ABKÜRZUNGEN

RLA = Ebeling, Erich & al. (ed.), 1928-, Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, bisher 10 Bde, Berlin & New York.

## BIBLIOGRAPHIE

- Asher-Greve, Julia, 1985, Frauen in altsumerischer Zeit (*Bibliotheca Mesopotamica* 18), Malibu.
- Bahrani, Zainab, 2001, *Women of Babylon. Gender and Representation in Mesopotamia*, London & New York.
- Boese, Johannes, 1971, Altnesopotamische Weihplatten. Eine sumerische Denkmalsgattung des 3. Jahrtausends v. Chr. (*Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* Band 6), Berlin & New York.
- Braun-Holzinger, Eva, 1977, Frühdynastische Beterstatuetten (*Abhandlungen der Deutschen Orientgesellschaft* 19), Berlin.
- Caubet, Annie & Pouyssegur, Patrick, 1998, *Alter Orient. Von 12.000 bis 300 v.Chr.*, Paris.
- Fischer, Claudia, 1997, "Siegelabrollungen im British Museum auf Ur-III-zeitlichen Texten aus der Provinz Lagaš. Untersuchung zu den Verehrungsszenen": *Baghdader Mitteilungen* 28, 97-183.
- Franke, Judith A., 1977, "Presentation Seals of the Ur III/Isin-Larsa Period", in: Gibson, M. & Biggs, R. D. (ed.), *Seals and Sealing in the Ancient Near East* (*Bibliotheca Mesopotamica* 6), Malibu.
- Grégoire, Jean-Pierre, 1979, "Le sceau d'Ea-niša": *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale* 73, 190-191.
- 2000, *Contributions à l'histoire sociale, économique, politique et culturelle du Proche-Orient Ancien* (*Archives Administratives et Inscriptions Cunéiformes de l'Ashmolean Museum et de la Bodleian Collection d'Oxford, Les Sources* 2), Paris.

- Haussperger, Martha 1991, Die Einführungsszene. Entwicklung eines mesopotamischen Motivs von der altakkadischen bis zum Ende der altbabylonischen Zeit (Münchner Vorderasiatische Studien 11), München & Wien.
- Legrain, Léon, 1937, *Ur Excavations: Texts III. Business Documents of the Third Dynasty of Ur*, London.
- Mayr, Rudi, 2002, "The Depiction of Ordinary Men and Women on the Seals of the Ur III Kingdom", in: Parpola, S. & Whiting, R. M. (ed.), *Sex and Gender in the Ancient Near East. Proceedings of the XLVIIe Rencontre Assyriologique Internationale*, Helsinki, July 2-6, 2001, Helsinki, 359-366.
- Michalowski, Piotr, 1976, "Royal Women of the Ur III Period. Part I: The Wife of Šulgi": *Journal of Cuneiform Studies* 28, 169-172.
- 1979, "Royal Women of the Ur III Period. Part II: Geme-Ninlila": *Journal of Cuneiform Studies* 31, 171-176.
- 1982, "Royal Women of the Ur III Period. Part III": *Acta Sumerologica* 4, 129-142.
- Moortgat, Anton, 1940, *Vorderasiatische Rollsiegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Steinschneidekunst*, Berlin.
- Orthmann, Winfried, 1975, *Der Alte Orient (Propyläen Kunstgeschichte 14)*, Berlin.
- Pinnock, Frances, 1998, "The Iconography of the Entu-Priestesses in the Period of the Ur III Dynasty", in: Prosecky, J. (ed.), *Intellectual Life of the Ancient Near East. Papers Presented at the 43rd Rencontre Assyriologique Internationale Prague*, July 1-5, 1996, Prag, 339-346.
- Sallaberger, Walther, 1993, *Der kultische Kalender der Ur III-Zeit*, Berlin.
- 1999, Ur III-Zeit, in: Attinger, P. & Wäfler, M. (Hg.), *Mesopotamien. Akkade-Zeit und Ur III-Zeit. Annäherungen 3 (Orbis Biblicus et Orientalis 160/3)*, Freiburg CH & Göttingen, 121-414.
- Schoneveld, Jacobus, 1952, "I. Der Gott KI-ZA": *Bibliotheca Orientalis* 9, 173-174.
- Sigrist, Marcel, 1986, "Kubātum": *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale* 80, 185.
- 1988, *Neo-Sumerian Account Texts in the Horn Archaeological Museum (Institute of Archaeology Publications Assyriological Series 6, Andrews University Cuneiform Texts 3)*, Berrien Springs.
- 1992, *Drehem, Bethesda*.
- Sollberger, Edmond, 1954-56, "Sur la chronologie des rois d'Ur et quelques problèmes connexes": *Archiv für Orientforschung* 17, 10-48.
- 1980-83, "Kubātum", in: *RLA* 6, 265.
- Spycket, Agnes, 1981, *La Statuaire du Proche-Orient Ancien (Handbuch der Orientalistik, 7. Abteilung: Kunst und Archäologie)*, Leiden & Köln.
- Staatliche Museen zu Berlin, 1992, *Das Vorderasiatische Museum Berlin*, Berlin.
- Steible, Horst, 1991, *Die neusumerischen Bau- und Weihinschriften Teil 2. Kommentar zu den Gudea-Statuen, Inschriften der III. Dynastie von Ur, Inschriften der IV. und "V." Dynastie von Uruk, Varia (Freiburger Altorientalische Studien Band 9,2)*, Freiburg.
- Steinkeller, Piotr, 1981, "More on Ur III Royal Wives": *Acta Sumerologica* 3, 77-92.
- 1988, "The Date of Gudea and His Dynasty": *Journal of Cuneiform Studies* 40, 47-53.
- Strommenger, Eva, 1960, "Das Menschenbild in der altmesopotamischen Rundplastik von Mesilim bis Hammurapi": *Baghdader Mitteilungen* 1, 1-103.

- Waetzold, Hartmut, 1972, Untersuchungen zur neusumerischen Textilindustrie, Rom.
- Weiershäuser, Frauke, 2004, Die königlichen Frauen der Mesopotamischen Kulturen des 3. Jahrtausends v. Chr.: Ebla, Akkadzeit, Ur III-Zeit, Dissertation Göttingen, im Druck.
- Wilcke, Claus, 2001, "Ninsun", in: RLA 9, 501-504.
- Winter, Irene J., 1987, "Women in Public. The Disk of Enheduanna, the Beginning of the Office of En-Priestess, and the Weight of Visual Evidence", in: Durand, J.-M. (éd.), *La Femme dans le Proche-Orient Antique. Compte Rendu de la XXXIII<sup>e</sup> Rencontre Assyriologique Internationale* (Paris, 7-10 Juillet 1986), Paris, 189-201.
- Woolley, Leonard, 1955, *Ur Excavations Volume IV, The Early Periods. A Report on the Sites and Objects Prior in Date to the Third Dynasty of Ur Discovered in the Course of the Excavations*, Philadelphia.



# Die Darstellung der königlichen Frauen von Kusch

Angelika Lohwasser

Im Vergleich zu den Kulturen der Alten Welt, auch im Vergleich zu Ägypten, hatten die königlichen Frauen im Reich von Kusch eine bedeutende Stellung inne, so dass sie in der meroitischen Periode (ca. 275 v.Chr. - 330 n.Chr.) sogar als regierende Herrscherinnen den Thron besteigen konnten. Doch auch schon in der davor liegenden napatanischen Periode (8. Jh.v.Chr. - ca. 275 v.Chr.) wurden solche Frauen in verschiedenen Zusammenhängen dargestellt und in Texten erwähnt. Grundsätzlich sind sie als Begleiterinnen des Königs in Kulthandlungen, aber auch als selbständige Akteurinnen vor Göttern zu finden. Als regierende Herrscherinnen treten sie wie ihre männlichen Amtsgenossen auf, jedoch werden sie ikonographisch deutlich als Frauen gekennzeichnet.

## I. Einleitung

Aus den Quellen geht hervor, dass das kuschitische Königtum sowohl den männlichen als auch den weiblichen Aspekt in seiner Ideologie verankert hat. Sind es für die männlichen Könige die Gemahlinnen und Mütter, die als 'feminines Komplement' dienen, so benötigen die meroitischen Herrscherinnen ein 'maskulines Komplement', um ihre Herrschaft zu legitimieren und zu sichern.<sup>1</sup>

Wenn vom 'antiken Sudan' gesprochen wird, ist darunter eine Landschaft zu verstehen, die sich vom ersten Katarakt im heutigen Ägypten bis etwa zum Zusammenfluss der beiden Nile im heutigen Khartoum entlang des Flussufers erstreckt. Fundplätze der Kulturen des antiken Sudan findet man noch weiter südlich dieser Region, sie sind aber bisher noch

---

<sup>1</sup> Vgl. ausführlich zu den königlichen Frauen von Kusch Lohwasser 2001a sowie die *english summary* Lohwasser 2001b.



wenig erforscht.<sup>2</sup> Der Nil durchzieht das Land und bestimmt seit Menschengedenken seine Gliederung. Doch durch die sechs Katarakte und die langen unfruchtbaren Landstriche entlang der Nilufer hat sich im Sudan kein einheitliches Staatswesen gebildet wie in Ägypten. Es entstanden vielmehr mehrere Zentren an ökonomisch und strategisch günstig gelegenen Plätzen. Einige von ihnen konnten ihre Macht entfalten und die Herrschaft über große Gebiete ausdehnen, so das antike Reich von Kerma und besonders das Königreich von Kusch.<sup>3</sup>

Dieser Landschaft, die als Nubien bezeichnet wird, kommt eine besondere Bedeutung als Brücke zwischen der Mittelmeerwelt und dem inneren Afrika zu. Von größter Bedeutung ist ohne Zweifel der Bezug zu Ägypten, dem kulturell und ökonomisch mächtigen Nachbarn im Norden. Die Kulturen des antiken Sudan bleiben ohne Kenntnis der pharaonischen Kultur in vielem unverständlich. Ägypten trachtete immer wieder danach, Nubien unter seine Kontrolle zu bringen. Im Neuen Reich (ca. 1650-1070 v.Chr.) wurde es ägyptische Kolonie, wobei der Großteil der nubischen Bevölkerung ägyptisiert wurde.

Um 1070 v.Chr. zogen sich die Ägypter aus Nubien zurück. In den folgenden 'dunklen Jahrhunderten' ist der Beginn des Reiches von Kusch anzusetzen. Das Reich von Kusch war ein Königreich, das sich bereits vor der 25. Dynastie<sup>4</sup> südlich von Ägypten etablierte und in der 25. Dynastie dann Ägypten und Kusch beherrschte. Unter Pharao Taharqo (690-664) erreichte die 25. Dynastie ihren Höhepunkt und ihr Ende. Nach der Vertreibung durch die Assyrer lebten die Kuschiten in ihrem Stammland in einem in vielerlei Hinsicht äußerlich an Ägypten ange-

<sup>2</sup> Eine gute Einführung in die Kulturen des antiken Sudan bieten Adams 1977 und Welsby 1996.

<sup>3</sup> Das Reich von Kerma (mit dem Zentrum Kerma südlich des 3. Kataraktes) beherrschte etwa 2500-1550 v.Chr. zunächst Obernubien, dehnte dann seinen Einflussbereich auch über Unternubien aus und galt zusammen mit den Hyksos als Gegner der thebanischen 17. Dynastie. Unter Thutmosis III. (1504-1450 v.Chr.) wurde das zu dieser Zeit auf seinen Kernbereich zurückgedrängte Reich eingenommen und die Stadt zerstört. Das Reich von Kusch ist historisch in die Zeit vom 8. Jh.v.Chr. bis ca. 330 n.Chr. zu setzen. Die geographischen Grenzen sind bisher noch nicht erschlossen, im Norden begrenzte das ägyptische Herrschaftsgebiet, im Osten wohl das Rote Meer das Reich. Der Einflussbereich in den Westen und Süden ist bislang unbekannt.

<sup>4</sup> Zur 25. Dynastie werden in der Ägyptologie die Könige Schabako, Schebitqo und Taharqo gezählt. Die Daten der 25. Dynastie sind durch den Neufund einer Inschrift im Moment Gegenstand kontroverser Diskussion. Sie können heute mit 721-664 oder mit 713-664 v.Chr. angesetzt werden (siehe im Überblick und mit Literatur Dallibor 2001). Piye, der in seinem 21. Regierungsjahr Ägypten eroberte, zog sich wieder in seine Heimat zurück, erst Schabako machte Memphis zu seiner Residenz. Der Nachfolger Taharqos, Tanwetamani, regierte noch ein Jahr in Ägypten, ob er jedoch das gesamte Gebiet beanspruchen konnte, ist zweifelhaft. In Karnak wurde allerdings noch bis in sein 8. Regierungsjahr nach ihm datiert; zu dieser Zeit herrschte im Delta und in Mittel-Ägypten bereits die 26. Dynastie.

lehnten Reich. Ägyptisch blieb die Kultsprache der offiziellen Dokumente; Kunst und Ikonographie der Denkmäler waren an ägyptischen Vorbildern geschult.

Das Zentrum der früheren, napatanischen Periode war der Gebel Barkal. Dieses 'Karnak von Nubien', wie es oft bezeichnet wird, blieb auch in der meroitischen Periode ein bedeutender sakraler Ort. Die Hauptstadt wurde schon in mittelnapatanischer Zeit nach Meroe verlegt, und mit der Verlegung des Begräbnisortes der Könige von den Friedhöfen um den Gebel Barkal nach Meroe ist der Beginn der meroitischen Periode anzusetzen. Die Verlegung markiert eine bedeutende Zäsur in der kulturellen Entwicklung des kuschitischen Reiches. Immer mehr traten die ägyptischen Elemente zurück und eigenständige Elemente in den Vordergrund. Etwa zeitgleich damit ist das Verschwinden der ägyptischen Schrift und Sprache und das Auftreten der ersten Inschriften in meroitischer Schrift und Sprache zu beobachten.

Darin liegt für die Forschenden eine Crux: die früheren Quellen sind in einer für die Kuschiten fremden Schrift, fremden Sprache und ägyptischen Phraseologie geschrieben, geben also kaum die kuschitische Sicht, vielmehr ägyptische Traditionen wieder. Die späteren Quellen, die in der eigenen Schrift und Sprache fixiert wurden, sind für uns noch nicht verständlich, da das Meroitische zwar entziffert wurde, jedoch bis anhin nicht übersetzt werden kann (zusammenfassend zur meroitischen Zeit Welsby 1996).

Die Trennung in die napatanische und die meroitische Periode ist auch in der Frauengeschichte zu verankern (**fig. 1-2**). Waren auch bereits in der napatanischen Zeit die Frauen, besonders als Trägerinnen der königlichen Legitimation, von eminent wichtiger Bedeutung (ausführlich Lohwasser 2001a), so konnten sie in der meroitischen Zeit als regierende Königinnen den Thron besteigen und herrschen.<sup>5</sup> Ihre Macht stand denen der männlichen Herrscher um nichts nach – zumindest nach den erhaltenen schriftlichen, bildlichen und archäologischen Quellen konnten sie wie ihre männlichen Amtskollegen den Gottheiten opfern, Tempel erbauen und sich in Pyramiden mit drei unterirdischen Räumen bestatten lassen.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Zwei Hinweise haben wir auf die mögliche Herrschaft einer Königin bereits in napatanischer Zeit: Auf der Stele des Chaliut (Reisner 1934: 35-46) heißt es in Zeile 12f, dass der König Aspelta auf dem Thron des Horus erscheinen soll "zusammen mit der Königmutter Nasalsa". Und auf ihrer Totenstele trägt die Gemahlin des Nastasen, Sachmach, einen königlichen Horusnamen sowie die Bezeichnung *njswt* (König).

<sup>6</sup> Der eigenständige Götterkult sowie Baumaßnahmen waren königliches Privileg. Ebenso wurden nur regierende Herrscher in Pyramiden mit drei unterirdischen Kammern bestattet, die der Königinnen hatten im Normalfall zwei, die der 'Beamten' eine.

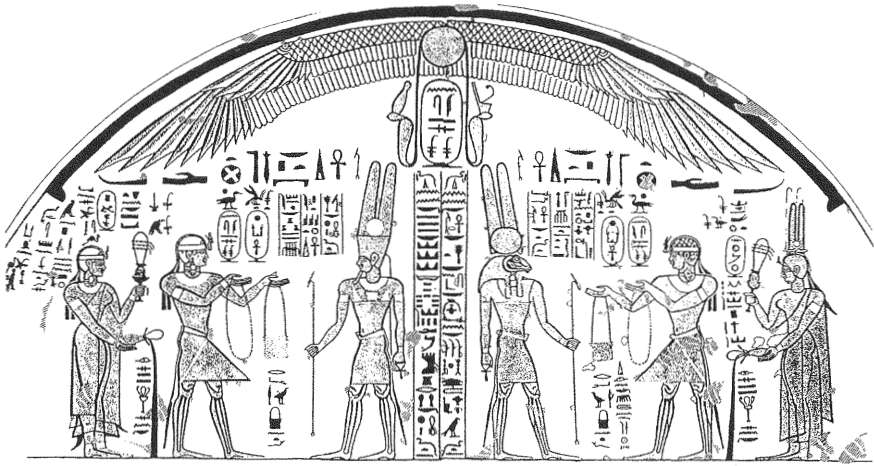


fig. 1 Das Giebfeld der Stele des Königs Nastasen, um 315 v.Chr., Berlin 2268 [Schäfer 1901; Zeichnung K.-H. Priese]

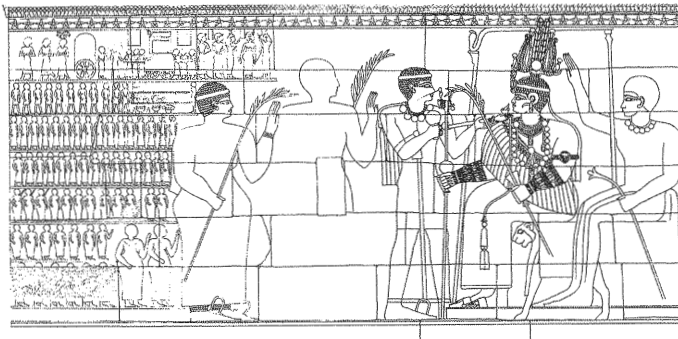


fig. 2 Die Königin Amanishakheto, um 20 v.Chr., Darstellung auf der S-Wand ihrer Pyramidenkapelle, Beg. N. 6 [Chapman & Dunham 1952: pl. 16B]

## II. Wo und bei welchen Handlungen werden königliche Frauen gezeigt?

In der napatanischen Zeit werden in Kusch nur königliche Frauen dargestellt, auch in der meroitischen Zeit gibt es nur wenige Ausnahmen von Darstellungen nichtköniglicher Frauen.<sup>7</sup> Bei den königlichen Frauen

<sup>7</sup> Die einzige mir bekannte Ausnahme aus napatanischer Zeit ist das Unterteil der Stele der Pasalta (Dunham 1963: fig. 220). In Ägypten werden allerdings auch nichtkönigliche Frauen, die nach ihrer Tracht aus Kusch stammen können, gezeigt (Beispiele bei Lohwasser 1999: 595). Darstellungen von nichtköniglichen Frauen aus meroitischer Zeit sind ebenfalls sehr selten (Zach 1994: 91-99).

handelt es sich hauptsächlich um die Mütter und Gemahlinnen des Königs, in der meroitischen Zeit auch um die regierenden Königinnen.

Königliche Frauen treten vor allem den König begleitend auf Tempelwänden und im Giebelfeld der sogenannten Regierungsinschriften auf (z.B. **fig. 1**). An diesen sehr prominenten Orten werden die ägyptischen Königinnen nur in wenigen Ausnahmefällen dargestellt.<sup>8</sup> Eine einzige Statue einer Königin aus napatanischer Zeit ist erhalten. Diese war möglicherweise in einem Tempel am Gebel Barkal aufgestellt.<sup>9</sup> Aus meroitischer Zeit sind uns die heute verschollene Goldstatuette der Nawidemak sowie die Granitdoppelstatue einer Königin und eines unbekannten Mannes, die der Shanakdakhete und ihrem Begleiter zugeschrieben wird, bekannt.<sup>10</sup>

Die Handlungen, bei denen die königlichen Frauen in der napatanischen Zeit gezeigt werden, sind den König bei seiner Kultausübung begleitende Verrichtungen. Es sind dies das Sistrumspiel und das Libieren aus einem Gefäß auf den Boden (dazu weiterführend Lohwasser 1998). Beide Tätigkeiten dienen im Götterkult der Kultvorbereitung, die Libation zudem noch der Kultausübung. Damit werden diese Frauen in die Kommunikation mit den Gottheiten einbezogen – ein in Ägypten so nicht vorhandenes Motiv.

Das wichtigste Ereignis, das den Fortbestand der Königsherrschaft sichert, ist die Inthronisation des neuen Königs. Durch die Inthronisation des Nachfolgers nach dem Tod des Vorgängers und dem damit verbundenen potentiellen Chaos wird die Weltordnung wiederhergestellt; der Zustand der Gefahr und Unsicherheit wird beendet, bei Festen wird der neue Herrscher den Göttern vorgestellt und sichert mit ihrer Hilfe sein Reich gegen Feinde und Unglück. Und auch in diesem Zusammenhang finden wir die Königinnen dargestellt. Hier haben sie sogar eine über das Sistrumspielen und Libieren hinausgehende Aufgabe zu erfüllen: Sie bitten in einer Rede den Staatsgott Amun um die Herrschaft für den König. Die Königsmutter sagt, dass sie zu Amun gekommen sei, um die Krone für ihren Sohn zu erbitten. Nur in einer Version ist diese Rede vollständig erhalten, in drei weiteren fragmentarisch (Belege und Quellenangaben bei Lohwasser 2001a: 270-274). Die wichtigste Quelle ist die Inthronisationsstele des Aspelta (**fig. 3**).<sup>11</sup> Sie zeigt im Giebelfeld den mit dem Rücken zu Amun knienden König, ihnen gegenüber die Königsmutter und ihre Rede. Amun und der König bleiben passiv, die hinter Amun

<sup>8</sup> Beispielsweise die Mutter des Königs Amenophis III., Mutemwija, in den südlichen Räumen des Tempels von Luxor (Brunner 1977: Taf. 109) oder die Gemahlin des Ahmose, Ahmose-Nofretari, auf der 'Schenkungsstele' (Robins 1996: 28 Abb. 3). Siehe allgemein zu den ägyptischen Königinnen Robins 1996: 23-66.

<sup>9</sup> Statue der Aanimalol, Khartoum SNM 1843 (Abb. in Wildung 1996: Nr. 231).

<sup>10</sup> Statuette der Nawidemak: Khartoum SNM 5457 (Wenig 1978: 216); Statue der Shanakdakhete: Kairo CG 684 (Wenig 1969).

<sup>11</sup> Kairo JE 48866, Faksimile und Textabschrift Grimal 1981, Umschrift und Übersetzung Eide et al. 1994: 232-252.

stehende Mut und die Königmutter haben aktive Rollen (vgl. Verhoeven 1998). Die Mutter des Königs ist es, die in der Mitte des Giebelfeldes der Inthronisationsstele für ihren Sohn um das Königsamt bittet – eine außergewöhnliche Position für eine Frau.



fig. 3 Das Giebelfeld der Inthronisationsstele des Aspetla, Kairo JE 48866 [Grimal 1981, pl. V, © IFAO]

Eine andere Quelle zu den Frauen steht ebenfalls im Zusammenhang mit der Krönung des Königs. Auf dem Giebelfeld der Regierungsinschrift des Nastasen (337-315 v. Chr.) finden wir den König, begleitet von seiner Mutter bzw. seiner Gemahlin, vor den beiden Amunsformen, Amun von Karnak und Amun von Napata (fig. 1). Für die Beischrift der Mutter des Königs gibt es verschiedene Übersetzungsvorschläge: "Schwester des Königs, Mutter des Königs, Herrin von Kusch, (Pelcha)l, sie hat die Krone in Napata gegeben, weil ihr Vater die Kapelle der Königskappe des Re-Harachte befestigt hat." Die Beischrift wurde von Schäfer (1901: 89) und Priese (1991: 258) passiv übersetzt: "ihr wurde die Krone von Napata gegeben, weil ihr Vater die Kapelle der Königskappe des Re-Harachte befestigt hat." Es scheint sich hier also auf den ersten Blick um die Krönung der Königmutter zu handeln.

Ich halte eine Krönung der Königmutter für äußerst unwahrscheinlich, die "Krone von Napata" kann nur dem König zustehen. Gegen eine Krönung spricht auch die Wortwahl: *dj n.s* bezeichnet das Übergeben der Kronen, nie die Krönung, die immer mit *h<sup>c</sup>j* ("erscheinen [als König]")

ausgedrückt wird. Es stellt sich die Frage, was mit dem "Geben der Kronen" gemeint sein kann. Erhält die Mutter des Königs diese Herrschaftssymbole, um ihren Sohn zu krönen? Ist sie verantwortlich für die Aufbewahrung – nämlich weil ihr Vater die Kapelle bzw. den Schrein der Kronen befestigt hat? Und wer ist mit "ihr Vater" gemeint? Amun oder ein früherer König? Leider ist diese Beischrift der Pelcha die einzige Erwähnung dieser Art. Was daher mit dieser Beischrift gemeint ist, ist unklar. Der Zusammenhang zwischen der königlichen Mutter Pelcha und der Königskrone bleibt aber bestehen.

Erwähnt werden soll noch ein auf mehreren Inschriften belegtes Textbild, das ebenfalls mit der Krönung des Königs im Zusammenhang steht: die Reise der Königsmutter zu ihrem gekrönten Sohn (Belege und Literatur bei Lohwasser 2001a: 277-280). Zu Taharqo, Anlamani und Irikeamanote reiste nach der Krönung die königliche Mutter an. Ob der reale Besuch nötig war oder ob es sich um einen ideellen Vorgang handelt, allein die Tatsache, dass diese Reise in den Regierungsinschriften verzeichnet wird, bezeugt ihre besondere Bedeutung. Es muss für den König von größtem Belang gewesen sein, dass ihn seine Mutter als König, so wie Isis den gekrönten Horus, sah. In den Texten, die die Krönungszeremonien beschreiben, ist die Gegenwart der Mutter des Königs nicht erwähnt. Vielleicht muss sie aber für eine rechtmäßige Krönung anwesend sein? Taharqo wurde in Ägypten gekrönt, seine Mutter reiste nach der Krönung zu ihm, um ihn – nachträglich – zu legitimieren. Auch bei der Krönung des Anlamani war die Mutter des Königs aus unbekannten Gründen nicht anwesend, sie konnte die Krönung ebenfalls erst nachträglich rechtmäßig machen, indem sie zum König reiste.

Mit all diesen Belegen der Königinnen im Zusammenhang steht die Tatsache, dass in Kusch die Thronfolge über die weibliche Linie lief. So, wie sich für mich die Quellen darstellen, hat es eine Art 'Auswahl' des Königs gegeben, also nicht einen vorher bestimmten Thronfolger.<sup>12</sup> Die Möglichkeit, gewählt zu werden, also in den Kandidatenpool aufgenommen zu werden, verdanken diese Männer ihren Müttern. Nur die Frauen, die einen bestimmten (erblichen) Titel trugen, nämlich die Bezeichnung *snt njswt* "Königsschwester", konnten die Legitimation an ihre Söhne weitergeben. Diese Söhne gehörten dadurch zur Gruppe der *sn njswt* "Königsbrüder". Bei dieser speziellen Form der Machtübertragung, die aus vielen Inschriften belegt ist, entscheiden die legitimierenden Frauen, konkret diejenigen mit dem Titel *snt njswt*, über die Möglichkeit, Thronanwärter zu sein.

<sup>12</sup> Zur Königswahl und den damit verbundenen legitimatorischen Vorbedingungen vgl. Lohwasser 2000.

### III. Wie werden die Frauen dargestellt?

Im Gegensatz zu den kuschitischen Königen, die sich im ägyptischen Ornat mit nubischen Details abbilden lassen, werden die Frauen in ihrer indigenen kuschitischen Tracht (dazu Lohwasser 1999) gezeigt. Einzige Ausnahme stellen die Frauen aus der königlichen Familie dar, die in Ägypten als Gottesgemahlinnen des Amun in das höchste ägyptische Priesterinnenamt berufen wurden und sich ganz ägyptisch abbilden lassen.

Ein großes Tuch wird unter die Achseln oder um die Hüften geschlungen. Über diesem Tuch tragen sie einen Umhang, der teilweise mit Fransen oder eingewebten Streifen verziert sein kann, zudem manchmal eine Schärpe über der Schulter. Ein weiteres, typisch kuschitisches und sehr wichtiges Merkmal ist das sogenannte 'Schwänzchen', das hinter den Beinen als kleines gebogenes Dreieck meist bis zum Boden reicht. Dieses 'Schwänzchen' hängt unter dem Kleid hervor. Manchmal ist es mit feinen Rillen wiedergegeben, selten auch nur als einfacher Strich. Das von mir als Fuchsschwanz interpretierte Zeichen bildet m.E. das 'weibliche' Pendant zum 'männlichen' Stierschwanz, der ebenso als Fruchtbarkeitssymbol verstanden wird. Es handelt sich wohl um ein zur Tracht der Kuschitinnen gehörendes Element, das als Symbol für Fruchtbarkeit und Sexualität gedeutet werden könnte. Als Kopfschmuck tragen die Frauen die aus Ägypten adaptierte hohe Federkrone mit Sonnenscheibe und Kuhgehörn, belegt sind aber auch aus Ägypten nicht bekannte Kopfputze wie die an Hahnenfedern erinnernden 'Stränge', die aus unterschiedlich gestalteten Halterungen am Kopf entspringen (ausführlich Lohwasser 2001a: 219-225).

In der meroitischen Zeit trägt die Königin das meroitische Staatsornat, ein mit Schärpen, Quastenschnüren und anderen Accessoires nahezu überladenes Kostüm (dazu Török 1990; Wenig 1993: 155f). Jedoch ist es weniger die Tracht als vielmehr die Korpulenz dieser Frauen (dazu Zach 1999: 293-296), die einen deutlichen Unterschied zur napatanischen Periode erkennen lässt. Die meroitischen Königinnen, regierende Herrscherinnen und Kandaken<sup>13</sup> sind mit breiten Hüften, ausladendem Gesäß und, wenn sichtbar, mit Hängebrüsten wiedergegeben. Die Körperfülle der Frauen ist auch heute noch in vielen afrikanischen Gesellschaften ein Luxus, ein Zeichen von Gesundheit und außergewöhnlichem Reichtum. Ein Fürst oder Häuptling wird besonderen Wert darauf legen, eine solche Frau zu haben. Sie ist der sichtbare Ausdruck seiner Macht und seines Einflusses. Trotzdem kann man nicht davon ausgehen, dass die Frauen in der meroitischen Zeit so beleibt waren, wie sie im Relief dargestellt wurden. Es

<sup>13</sup> "Kandake" ist ein Titel, der vielleicht mit Königmutter zu übersetzen ist. Bereits in der Antike wurde der Titel als Name missverstanden, was sich z.B. in Apg 8,27 ("Kämmerer der Königin Kandake") niedergeschlagen hat. Vgl. zu einigen Quellen sowie zur Interpretation des Titels Lohwasser 2001a: 4-6.

handelt sich dabei um ein Ideal, um einen erstrebenswerten Typus, der nicht unbedingt etwas mit der Realität zu tun haben musste – wenn auch sicher versucht wurde, mithilfe einer speziellen Diät eine Zunahme des Körperumfanges zu erreichen.

#### IV. Die Ideologie

Als Synthese soll vorgestellt werden, was man zum Königinntum, also zur Ideologie des weiblichen Segments des kuschitischen Königtums, sagen kann. Die Quellen dazu sind hauptsächlich die Bilder, allerdings aus der napatanischen Zeit auch Texte, die uns erhalten sind. Ausgangspunkt sollen die Giebelfelder der Regierungsinschriften sein, die die grundlegenden Aspekte des kuschitischen Königtums bildlich darstellen.<sup>14</sup> Stellvertretend für andere im Aufbau gleiche Giebelfelder ist hier die Lunette der Stele des Königs Nastasen abgebildet (**fig. 1**).<sup>15</sup>

Der König wird in der napatanischen Zeit mit der Mutter bzw. der Gemahlin gezeigt. Das männliche und das weibliche Prinzip, die Gegensätze, die ein Ganzes bilden und die immerwährende Erneuerung garantieren, sind hier durch den König selbst und für ihn bedeutende Frauen vertreten. Die 'Komplementarität der Geschlechter' findet an prominenter Stelle Ausdruck, der König, komplementiert durch die Frau, zeigt das universale Prinzip der Fortführung des Lebens durch die Vereinigung von Mann und Frau.

Ein weiteres erkennbares Prinzip ist die 'Dynamik der Generationen'. Die Mutter des Königs gehört der Generation vor dem König an, sie zählt zu den Königsvorfahren. Der König zeigt die herrschende Generation. Die Mutter des Königs und der König selbst sind die Komponenten der 'Dynamik der Generationen'. Mutter und Gemahlin des Königs wirken als zwei genealogische Transformatoren. Die Gemahlin, durch ihre Fruchtbarkeit Garant für den Fortbestand des Königtums, sichert auch dem konkreten König die Weiterführung seiner Familie. Durch die Königsgemahlin als Mittlerin kann der König in die Zukunft hinein wirken. Sie ist die Verbindung zu den Nachfahren. Die Königsmutter wiederum verbindet den König mit seinen Vorfahren. Sie bildet den Kontakt zu den früheren Generationen. Durch sie ist der König in die Genealogie seiner Familie eingebunden. Die Königsmutter ist die Verbindung in die Vergangenheit, die Königsgemahlin die Verbindung in die Zukunft. Der König, in diesem System punktuell an die Gegenwart gebunden, wird durch die beiden

<sup>14</sup> Diese antithetischen Giebelfelder sind uns von den Königen Taharqo, Tanwetamani, Anlamani, Harsiotef und Nastasen sowie einem unbekannten König erhalten. Zusammenstellung und Quellenangaben bei Lohwasser 2001a: 339.

<sup>15</sup> Ich danke Herrn K.-H. Priese sehr herzlich für die Genehmigung der Publikation seiner Zeichnung.



Frauen als Exponentinnen des Königinnentums mit dem historischen Ablauf des Königtums verknüpft.

Diese beiden in den Giebelfeldern dargestellten Frauen zeigen uns außerdem die zwei Ebenen des Einflusses, die das Königinnentum auf den König bzw. ideologisch gesehen auf das Königtum hat. Die Herrschaft des Königs beruht auf zwei Faktoren, die die Beständigkeit des Königtums an sich garantieren, auf der initialen Einsetzung (Krönung, Beginn der Weltordnung mit jedem einzelnen König) und auf der stetigen Inganghaltung (Taten des Königs zum Erhalt der Weltordnung). Ich möchte hier das einmalige 'König werden' dem dauernden 'König sein bzw. bleiben' gegenüberstellen.

In diesem Rahmen ist auch das kuschitische Königinnentum zu verankern. Signalhaft dargestellt ist diese Situation wieder in den antithetischen Giebelfeldern. Auf der einen Seite wird die Mutter des Königs gezeigt, die in einer für Kusch ganz charakteristischen Weise dafür verantwortlich ist, dass ihr Sohn überhaupt König werden kann. Anders als in Ägypten ist ihre Abstammung der erste Faktor, der über die Möglichkeit, König zu werden, bestimmt. Darüber hinaus spielt sie eine wichtige Rolle bei der Krönung des Königs. Ohne ihr rituelles Handeln kann der König nicht gekrönt werden. Sie ist also bestimmender Teil beim 'König werden'.

Auf der anderen Seite der Darstellungen wird der König von der Gemahlin des Königs begleitet. Sie ist das feminine Komplement, das, wie in Ägypten, den männlichen Herrscher ergänzt. Ihre Aufgabe liegt in dem immer wiederholten Beweis, dass der 'König sein/bleiben' kann. Mutter und Gemahlin des Königs drücken das Kontinuum der Erneuerung, das Kontinuum des Königsamtes aus. Das Königinnentum als Komponente des Königtums trägt dazu bei, die Herrschaft des Königs und somit das Bestehen des Reiches zu sichern. Ohne den femininen Aspekt im Königtum wäre eine funktionierende Königsherrschaft nicht möglich.

Wie sieht es aber nun in meroitischer Zeit aus, in jener Zeit, als auch Frauen den Thron besteigen konnten? Das Königsamt selbst galt in Ägypten als 'männlich', auch die wenigen weiblichen Herrscher nahmen Titel und Tracht in männlicher Form an. Im meroitischen Reich, als auch Frauen den Thron bestiegen, trugen sie zwar ebenfalls die primär männliche Amtsbezeichnung *qore*, in Aussehen und Tracht wurden sie aber eindeutig weiblich dargestellt. Das Königsamt an sich wird allerdings ebenfalls als männlich gegolten haben. Und da muss sich nun als Konsequenz ein Problem ergeben: Wie kann einer regierenden Frau ein feminines Komplement gegenübergestellt werden?

Die meroitischen Herrscherinnen tragen, wie die männlichen Könige, die Bezeichnung *qore* für regierende Herrscher. Bekannt sind uns die

Namen von sechs regierenden Königinnen durch ihre Gräber in Meroe.<sup>16</sup> Nur von einigen wenigen Herrscherinnen haben wir jedoch Kenntnis durch andere Quellen. Allen diesen bildlichen Quellen gemeinsam ist, dass sie hinter der Königin einen (meist namenlosen) Mann abbilden (Belege bei Lohwasser 2001a: 342 Anm. 667-669). In früherer Zeit bildeten die königlichen Frauen einen bedeutenden Faktor im kuschitischen Königtum; ohne das Königinnentum wäre dieses Königtum nicht denkbar, ohne Königsmutter könnte ein König nicht den Thron besteigen. Dieses 'weibliche Komplement', als Gemahlin und als Mutter ausgeprägt, entfällt bei einem weiblichen Herrscher, einer meroitischen *qore*. Vielleicht sind die bei den meroitischen Herrscherinnen auftretenden Männer als das für ihre Legitimation nötige 'männliche Komplement' zu sehen? Wenn es im Reich von Kusch die Vorstellung gegeben hat, dass nur das gemeinsame Auftreten von Mann und Frau die Herrschaft in Gang halten und sogar in Gang setzen konnte, so kann man auf dieser Basis das Vorkommen der Männer hinter der Königin in meroitischer Zeit erklären.

#### V. Der Quellenwert von Bildern und deren genderspezifische Bedeutung

Während uns für die napatanische Zeit – außer den aus allen Perioden erhaltenen archäologischen Relikten – Bilder und Texte zur Rekonstruktion der antiken Gesellschaft zur Verfügung stehen, sind es in der meroitischen Zeit fast ausnahmslos Bildquellen. Diese Bildquellen bestätigen eine Weiterentwicklung des bedeutenden Königinnentums der napatanischen Zeit mit dem Kulminationspunkt 'weibliche Herrscher'. Es muss uns dabei bewusst sein, dass solche 'Bilder' immer mit einem bestimmten Zweck an einem bestimmten Ort verewigt wurden. Der erste Schritt ist also, die Zielgruppe der Betrachter (Götter oder Menschen, Wirkung in der Gegenwart oder in der Zukunft – oder Vergangenheit? etc.) zu erschließen. Danach muss festgestellt werden, welche Darstellungsinhalte transportiert werden und was sie bewirken sollen. Ist ein Verfestigen des Herrschaftsanspruches in alle Zukunft gewünscht? Soll ein Gott zu einer bestimmten Tat bewegt werden? Schließlich müssen verschiedene formende Faktoren berücksichtigt werden wie z.B. der Kontext des Bildes, die formale (technische) Umgebung, chronologische und geographische Determinanten u.v.m. Erst nach der Analyse all dieser Vorbedingungen kann der 'Wert' der Quelle bestimmt werden.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Vgl. die Auflistung auch der namentlich nicht bekannten Königinnen in Zach 1992.

<sup>17</sup> Welche Probleme beim Umgang mit ikonographischen Quellen unter anderem zu berücksichtigen sind, ist bei Lohwasser (im Druck) diskutiert.

Aus dem oben Dargelegten ist bereits ersichtlich, dass wir bei der Erforschung der Kultur und Gesellschaft des Reiches von Kusch noch bei weitem nicht in der Lage sind, all diese Faktoren zufriedenstellend zu analysieren, ja nicht einmal zu bestimmen. Wir wissen vor allem auch nichts über die genderspezifischen Praktiken der alten Kuschiten. Es muss uns aber bewusst sein, dass es Faktoren der Bildgestaltung und bestimmte Codes gab, die noch auf eine Entschlüsselung warten. Wir können annehmen, dass gerade in einer Kultur, in der Frauen eine im Vergleich mit zeitgleichen Kulturen der Mittelmeerwelt bedeutende Rolle und im Königinnentum sogar staatstragende Funktion eingenommen haben, genderspezifische Faktoren für die Entschlüsselung vorrangig zu berücksichtigen sein werden.

## LISTE DER WICHTIGSTEN KÖNIGE UND KÖNIGINNEN

### *Napatanische Periode:*

Alara

Kaschta

Piye (747-716 v.Chr.)

Taharqo (690-664 v.Chr.)

Anlamani (Ende 7. Jh.v.Chr.)

Aspelta (593-568 v.Chr.)

Harsiotef (Anf. 4. Jh.v.Chr.)

Nastasen (335-315 v.Chr.)

königliche Mutter: Abalo

königliche Mutter: Nasalsa

königliche Mutter: Nasalsa

königliche Mutter: Tesmalo

königliche Gemahlin: Batahaliye

königliche Mutter: Pelcha

königliche Gemahlin: Sachmach

### *Meroitische Periode:*

Nawidemak (zw. 90 und 50 v.Chr.)

Amanirenas (Ende 1. Jh.v.Chr.)

Amanishakheto (Ende 1. Jh.v.Chr.)

Natakamani (Anfang 1. Jh.n.Chr.)

(regierende Herrscherin)

(regierende Herrscherin)

(regierende Herrscherin)

königliche Mutter: Amanitore

## BIBLIOGRAPHIE

Adams, William Y., 1977, Nubia. Corridor to Africa, Princeton.

Brunner, Hellmut, 1977, Die südlichen Räume des Tempels von Luxor (Archäologische Veröffentlichungen des Deutschen Archäologischen Institutes Kairo 18), Mainz.

Chapman, Susanne E. & Dunham, Dows, 1952, Decorated Chapels of the Meroitic Pyramids at Meroë and Barkal, The Royal Cemeteries of Kush III, Boston.

Dallibor, Klaus, 2001, "Schebitqo und nicht Schabaqo hat Jamani von Aschdod an die Assyrer ausgeliefert – der Keilschrifttext von Tang-i Var und seine Be-

- deutung für die 25. Dynastie", in: *Der antike Sudan. Mitteilungen der Sudanarchäologischen Gesellschaft zu Berlin e.V.* 11, 41-50.
- Dunham, Dows, 1963, *The West and South Cemeteries at Meroe. The Royal Cemeteries of Kush V*, Boston.
- Eide, Tormod & al. (ed.), 1994-2000, *Fontes Historiae Nubiorum. Textual Sources for the History of the Middle Nile Region between the Eighth Century BC and the Sixth Century AD*, Bergen.
- Grimal, Nicolas-C., 1981, *Quatre stèles Napatéennes au musée du Caire JE 48863-48866* (Publications de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 106), Le Caire.
- Lohwasser, Angelika, 1998, "Die Handlungen der kuschitischen Königin im Götterkult", in: *Cahiers de Recherche de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille 17/3, Actes de la VIIIe Conférence Internationale des Études Nubiennes III – Études*, 135-146.
- 1999, "Die Darstellung der Tracht der Kuschitinnen in der 25. Dynastie", in: *Studien zum antiken Sudan. Akten der 7. Internationalen Tagung für meroitistische Forschungen vom 14. bis 19. September 1992 in Gosen bei Berlin (Meroitica 15)*, Wiesbaden, 586-603.
- 2000, "Die Auswahl des Königs von Kusch": *Beiträge zur Sudanforschung* 7, 85-102.
- 2001a, *Die königlichen Frauen im antiken Reich von Kusch (Meroitica 19)*, Wiesbaden.
- 2001b, "Queenship in Kush. Status, Role and Ideology of Royal Women": *Journal of the American Research Center in Egypt* 38, 61-76.
- (im Druck), "The Study of Pictural Representations – Problems and Opportunities", in: Carrier, C. & Rilly, C. (éd.), *Actes de la 10e Conférence internationale d'Études méroïtiques*, Paris, 1-4 septembre 2004.
- Priese, Karl-Heinz, 1991, *Das Ägyptische Museum Berlin. Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung*, Berlin.
- Reisner, George Andrew & al., 1934, "Inscribed Monuments from Gebel Barkal IV": *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 70, 35-46.
- Robins, Gay, 1996, *Frauenleben im Alten Ägypten*, München.
- Schäfer, Heinrich, 1901, *Die aethiopische Königsinschrift des Berliner Museums. Regierungsbericht des Königs Nastasen, des Gegners des Kambyzes*, Leipzig.
- Török, László, 1990, "The Costume of the Ruler in Meroe. Remarks on its Origins and Significance": *Archéologie du Nil Moyen* 4, 151-202.
- Verhoeven, Ursula, 1998, "Amun zwischen 25 Männern und zwei Frauen. Bemerkungen zur Inthronisationsstele des Aspetla", in: Clarysse, W. & al. (ed.), *Egyptian Religion. The Last Thousand Years (Orientalia Lovaniensia Analecta 85/II)*, Leuven, 1487-1501.
- Welsby, Derek A., 1996, *The Kingdom of Kush. The Napatan and Meroitic Empires*, London.
- Wenig, Steffen, 1969, "Die meroitische Statuengruppe CG 684 im Ägyptischen Museum zu Kairo": *Meroitic Newsletters, Bulletin d'Informations Méroïtiques* 3, 13-17.
- 1993, "Die Darstellungen. Untersuchungen zu Ikonographie, Inhalt und Komposition der Reliefs", in: Hintze, F. & al., *Musawwarat es Sufra*, Bd. I.1. *Der Löwentempel*, Berlin, 74-227.

Wildung, Dietrich (Hg.), 1996, Sudan – Antike Königreiche am Nil, München.

Zach, Michael, 1992, "Meroe. Mythos und Realität einer Frauenherrschaft im antiken Afrika", in: Specht, E. (Hg.), Nachrichten aus der Zeit. Ein Streifzug durch die Frauengeschichte des Altertums, Wien, 73-114.

— 1994, "Die Frau im meroitischen Wirtschaftsleben", in: Specht, E. (Hg.), Frauenreichtum. Die Frau als Wirtschaftsfaktor im Altertum, Wien, 73-109.

— 1999, "Frauensönheit in Meroe", in: Welsby, D.A. (ed.), Recent Research in Kushite History and Archaeology. Proceedings of the 8th International Conference for Meroitic Studies, London, 293-304.

## Bilder der Macht? Repräsentationen römischer Kaiserinnen

Tanja S. Scheer

Im Zentrum des vorliegenden Beitrags stehen Bilder von Frauen des römischen Kaiserhauses, wie sie im römischen Reich verbreitet waren und durch ein ganz spezifisches Medium verbreitet wurden, und zwar durch die Münzen der römischen Reichsprägung. Auch die antiken Texte liefern uns Bilder von Frauen und Männern. Die Berichte römischer Geschichtsschreiber, Biographen, Dichter und Satiriker sind aber, was Verbreitung und zeitliche Nähe anlangt, den Münzen meist deutlich unterlegen. Und die Bilder der römischen Reichsprägung besitzen im Vergleich zur Mehrzahl der literarischen Quellen offiziellen Charakter.<sup>1</sup>

Es kann hier nicht um die Aufarbeitung numismatischen Spezialmaterials gehen, geschweige denn um Vollständigkeit. Stattdessen soll ein kurzer vorsichtiger Versuch unternommen werden, Münzbilder für Genderfragen fruchtbar zu machen. Sind die Darstellungen römischer Kaiserinnen 'Bilder der Macht' so wie bei den Männern? Wie wird Weiblichkeit auf diesen Münzen konstruiert, von wem, für wen und auf wessen Veranlassung? Spiegelt sich in den Münzbildern politischer Einfluss? Gelingt es weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses, einen festen Platz in der Repräsentation der Macht zu erlangen? Wie würden wir die Machtstellung der einzelnen Kaiserinnen einschätzen, hätten wir nur die Münzen? Am Beispiel dieser spezifischen Quellengattung lassen sich solche Fragen durchspielen und gleichzeitig die Gegenprobe mithilfe anderer erläuternder literarischer Quellen machen. Sind die Bilder wirklichkeitsnäher als die Texte? Zeigen sie uns eine 'andere' Wirklichkeit der Geschlechter, die womöglich in den literarischen Quellen durch die Interessen der Autoren verdunkelt wird?

---

<sup>1</sup> Zur diesbezüglichen Diskussion vgl. unten Anm. 70.

## I. Münzen und kaiserliche Frauen

Für einen Menschen der Antike, der eine römische Münze in die Hand nahm, war relativ klar, dass darauf menschengestaltige Bilder zu sehen sein würden. Noch in der Spätantike benutzte man eine einschlägige Redewendung, wenn es um Münzvetten ging. Man fragte nicht wie in der Moderne: 'Kopf oder Zahl?', sondern 'Köpfe oder Schiffe?'.<sup>2</sup> Nachdem in der 1. Hälfte des 3. Jh.v.Chr. die stadtrömische Münzprägung einsetzt, begegnen vielfältige menschengestaltige Bilder von Gottheiten, Personifikationen von Tugenden und mythische Gestalten der Vergangenheit. Unter den dargestellten Figuren befinden sich von Anfang an Männer und Frauen, Göttinnen und Götter, Heroen und Heroinnen; Personifikationen erscheinen besonders häufig in weiblicher Gestalt.<sup>3</sup> Die Dargestellten eint jedoch, dass sie keine lebenden Menschen sind. Für die Prägungen zuständige Beamte, die *triumviri monetales*, haben zwar die Möglichkeit, an historische Ereignisse in ihrer Familie zu erinnern, die Verdienste ihrer *gens* bildlich herauszustellen. Das eigene Porträt abzubilden, wäre jedoch undenkbar (Howgego 2000: 77.79; Kraft 1978: 42ff).

Bezeichnenderweise ist es Julius Caesar, der diese Regel bricht. Er wird vom Senat kurz vor seiner Ermordung 44 v.Chr. mit einem Münzbild geehrt (Cassius Dio, *Historia Romana* 44,4,4). Als dieses entscheidende Tabu gefallen ist, erscheinen in der späten Republik zunächst fast gleichzeitig Darstellungen von Männern und Frauen auf Münzbildern: Nur wenige Jahre nach den Münzen Caesars begegnen z.B. alle drei Gattinnen des Triumvirn Marcus Antonius auf Münzen.<sup>4</sup> Bei diesen Münzen handelt es sich allerdings teilweise um Lokalprägungen von Städten in der Provinz (die nicht zur 'römischen Reichsprägung' gehören) bzw. Münzausgaben in den Provinzen.<sup>5</sup> Nach diesen Anfängen hält die Abbildung lebender Frauen in der Kaiserzeit weder zahlenmäßig noch ikonographisch Schritt mit der lebender Männer. Seit Augustus ist es völlig selbstverständlich, dass jeder

<sup>2</sup> Vgl. Macrobius, *Saturnalien* I 7.22: "*capita aut navia*". Diese Redewendung ging zurück auf einen republikanischen Münztypus, ein As mit dem Kopf des Janus auf der Vorderseite und mit Schiffsvorderteilen auf der Rückseite, die an die gewonnene Seeschlacht bei den Ägatischen Inseln gegen die Karthager 241 v.Chr. erinnerten (vgl. Kent & al. 1973: 13).

<sup>3</sup> Zur republikanischen Münzprägung allgemein Burnett & Crawford 1987; Kent & al. 1973; Grueber 1910.

<sup>4</sup> Zu Münzen mit den Bildern der Fulvia, Octavia und Kleopatra vgl. Fischer 1999: 138-220, bes. 217ff; Bastien 1993: 579; vgl. Bastien 1993: 573ff; Temporini 2002b: 34. Zur unten ausführlicher besprochenen Kleopatra-Prägung von 32 v.Chr. vgl. Temporini 2002b: 39 Abb. 3; Fischer 1999: 218ff; Kent & al. 1973: Taf. 29 Nr. 111; Sydenham 1952: Nr. 1210; vgl. Grueber 1910: Nr. 179.

<sup>5</sup> Während sich im vorliegenden Beitrag der Blick nur auf die Reichsprägung richtet, ergibt die Untersuchung der Lokalprägungen des griechischen Ostens ein Bild mit veränderten Akzenten, die hier bewusst nicht berücksichtigt werden.

Kaiser Münzen mit seinem eigenen Abbild prägt. Umgekehrt stellt ein menschliches Abbild auf einer römischen Münze mit hoher Wahrscheinlichkeit den Kaiser dar. Entsprechend legt das Neue Testament Jesus Christus eine römische Münze in die Hand und lässt ihn die Worte sprechen: "Wessen Bild und Aufschrift ist das?" und die Schlussfolgerung ziehen: "So gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist" (Mt 22,15-22; Mk 12,13-17; Lk 20,21-26).

Während die Darstellung von weiblichen Personifikationen auf den Münzrückseiten aus dem republikanischen Fundus übernommen wird, ist das Auftauchen von Frauen der kaiserlichen Familie auf den Münzbildern der römischen Reichsprägung für den antiken Betrachter weit weniger selbstverständlich. Einen Eindruck hiervon vermittelt der Befund für das julisch-claudische Kaiserhaus. Zu Lebzeiten des Augustus erscheint ein einziges Mal das Bild seiner Tochter Julia gemeinsam mit ihren Söhnen auf einer Münzrückseite – ohne spezifizierende Beischrift, ihr Name wird nicht genannt.<sup>6</sup> Livia, die erste Kaisergattin wird erst nach Augustus' Tod von dessen Nachfolger, ihrem leiblichen Sohn Tiberius auf einigen Prägungen geehrt (pl. 22,1).<sup>7</sup> Tiberius' Nachfolger Caligula stellt seine vor Jahren in der Verbannung ums Leben gekommene Mutter Agrippina die Ältere auf Münzen dar.<sup>8</sup> Seine Ehefrauen werden nicht gezeigt, hingegen seine drei lebenden Schwestern.<sup>9</sup> Claudius ehrt ebenfalls seine tote Mutter Antonia.<sup>10</sup> Von den insgesamt vier Frauen des Claudius prägt die stadtrömische Münzstätte nur eine auf Münzbildern: Agrippina die Jüngere, die vierte und letzte Ehefrau.<sup>11</sup> Deren Sohn Nero zeigt ebenfalls das Bild seiner Mutter Agrippina der Jüngeren: Zwei auffällige Prägungen erscheinen kurz nach Neros Regierungsantritt (pl. 22,3).<sup>12</sup> Von Neros Gattinnen findet sich hingegen nur eine, vermutlich Poppaea Sabina.<sup>13</sup>

Die Prägungen für lebende kaiserliche Frauen fallen jedoch nicht nur zahlenmäßig weit hinter die des Kaisers selbst zurück, auch die Art und

<sup>6</sup> Sutherland 1984 (= RIC I<sup>2</sup>) [Augustus] Nr. 404f; Kent & al. 1973: Taf. 33 Nr. 131; hierzu Fischer 1999: 224 Anm. 7; Hahn 1994: 113f Anm. 35.

<sup>7</sup> RIC I<sup>2</sup> [Tiberius] Nr. 51; Kent & al. 1973: Taf. 40 Nr. 153; Taf. IV Nr. 158; vgl. Temporini 2002b: 91f; Gross 1962: 71.

<sup>8</sup> RIC I<sup>2</sup> [Gaius] Nr. 55; Kent & al. 1973: Taf. 43 Nr. 165; Taf. 44 Nr. 167; vgl. Eck 2002: 106; Trillmich 1978: 25.

<sup>9</sup> RIC I<sup>2</sup> [Gaius] Nr. 33; Kent & al. 1973: Taf. 44 Nr. 168; Trillmich 1978: 21.

<sup>10</sup> RIC I<sup>2</sup> [Claudius] Nr. 92; Kent & al. 1973: Taf. 47 Nr. 178; Taf. 48 Nr. 184; vgl. Trillmich 1978: 17ff.

<sup>11</sup> Vgl. beispielsweise RIC I<sup>2</sup> [Claudius] Nr. 81; Kent & al. 1973: Taf. 47 Nr. 180; Taf. 49 Nr. 188. Damit ist Agrippina die erste Kaisergattin, die zu Lebzeiten von ihrem kaiserlichen Ehemann mit Porträt und Namensbeischrift geehrt wird (Eck 2002: 145; Wood 1999: 316; Trillmich 1978: 55f).

<sup>12</sup> RIC I<sup>2</sup> [Nero] Nr. 1; Kent & al. 1973: Taf. 50 Nr. 189. Zu dieser Prägung vgl. unten Anm. 47.

<sup>13</sup> RIC I<sup>2</sup> [Nero] Nr. 44; Kent & al. 1973: Taf. 50 Nr. 192.



Weise der Darstellung unterscheidet sich massiv. So beschränkt sich die Ehrung Livias, der Frau des Augustus und Mutter des Tiberius, in einem Fall auf die Nennung ihres Namens in der Münzbeischrift; das dargestellte Motiv ist ein Frauenwagen, das *Carpentum*.<sup>14</sup> In anderen Fällen ist zwar offenbar Livia dargestellt, die Beischrift bezieht sich aber nicht auf sie, sondern nennt geläufige Tugenden. Es ist vor allem die Personifikation *Salus Augusta*, die die idealisierten Züge der Livia trägt (pl. 22,1). Sie selbst ist zu dieser Zeit schon eine sehr alte Frau.<sup>15</sup>

Mit Ausnahme der jüngeren Agrippina wird also im Das Bild der Münzen bleibt somit für den Betrachter auf unterschiedlichen Ebenen interpretierbar. Eindeutige Darstellungen von lebenden weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses, die Bild und Namen verbinden, werden offenbar zunächst eher vermieden. Die Prägungen des Caligula und Claudius zeigen zwar das Bild und nennen den Namen der jeweils geehrten Mutter, doch geschieht dies in beiden Fällen postum. Bei lebenden Frauen des Kaiserhauses wird weiterhin Zurückhaltung geübt. Dies geschieht über die Regierungszeit des Tiberius hinaus. Auch als unter Caligula die Schwestern des Kaisers auf einer Münzrückseite erscheinen, ist die individuelle Darstellung stark zurückgenommen: Sie werden als stehende Dreiergruppe gezeigt. Die Gesichtszüge sind nicht erkennbar. Haltung und Attribute entsprechen hingegen bekannten Darstellungsschemata bestimmter Personifikationen: *Securitas*, *Concordia* und *Fortuna*. Erst wer sich die Mühe machte, die Namensbeischriften zu lesen, erkannte, dass es sich um Julia Livilla, Drusilla und Agrippina handelte. Diese 'Verkleidung' einer kaiserlichen Frau im bildlichen Gewand der Tugend wurde noch unter Nero gewählt: Die Beischrift "Augusta" befindet sich neben einer stehenden weiblichen Gestalt im *Concordia*-Schema – gemeint war vermutlich Poppaea Sabina.<sup>16</sup> Die Unsicherheit der modernen Identifizierung spiegelt die Unbestimmtheit der antiken Aussage wider.

julisch-claudischen Kaiserhaus die Darstellung kaiserlicher Frauen auf den Reichsmünzen nur sehr zurückhaltend praktiziert. Die Darstellungskonventionen orientieren sich an den vertrauten Kategorien weiblicher Personifikationen von Tugenden. Hinter diesen tritt die Individualität der Dargestellten zurück, deren Identität sich erst auf den zweiten Blick erschließt oder zweideutig bleibt. Erst nach dem Ende des julisch-claudischen Hauses scheinen sich gewisse Traditionen zu etablieren. Von

<sup>14</sup> Kent & al. 1973: Taf. 40 Nr. 153; Trillmich 1978: 34 Taf. 12 Nr. 4f und 5.

<sup>15</sup> Livia als *Salus*: Kent & al. 1973: Taf. IV Nr. 158. Wood 1999: 316. Ob weitere Münzen, deren Reverse der Beischrift nach *Pietas* und *Iustitia* darstellen, in Wirklichkeit Livia abbilden, ist umstritten (RIC I<sup>2</sup> [Tiberius] 43 u. 46); zu den drei Typen vgl. Gross 1964: 51-60; ders. 1962: 17ff; Mannsperger 1974: 946f; vgl. auch Hahn 1994: 36. Die Livia-Identifizierung übernehmen etwa Kent & al. 1973: Taf. 41 Nr. 159f. Dagegen sprechen sich Winkler (1995: 46ff) und Alexandridis (2002: 195) aus. Hahn (1994: 61) hat grundsätzlich betont, dass sich kein sicheres Bildnis Livias in der Reichsprägung ausmachen lässt.

<sup>16</sup> Vgl. oben Anm. 13.

den Frauen der Flavier bis hin zum Severischen Kaiserhaus sind uns die kaiserlichen Gemahlinnen und darüber hinaus weitere weibliche Familienangehörige auf Münzen der Reichsprägung bezeugt.

Dieser Befund wirft zwei Fragen auf. Warum übt man in der römischen Reichsprägung über Generationen hinweg die beschriebene Zurückhaltung? Man könnte aber auch fragen: Wie kommt es überhaupt dazu, dass weibliche Angehörige des Kaiserhauses nun vermehrt Platz auf einem offiziellen Organ des Staates wie der Reichsprägung erhalten?

Beide Fragen sind berechtigt, eine Antwort auf die zweite findet sich leichter. Es war zwar ein neuartiges Vorgehen, aber es konnte im spezifischen Interesse des regierenden Kaisers liegen, bestimmte Frauen der Familie auf den Reichsmünzen darzustellen. Dieses Interesse war zumeist dynastischer Art (so auch Alexandridis 2002: 185), und es zeichnete sich bereits zu Beginn der Kaiserzeit ab.

Augustus benötigte etwa das Bild seines einzigen Kindes Julia, um den Reichsbewohnern seine Blutsverwandtschaft zu den jungen Prinzen und potentiellen Nachfolgern Gaius und Lucius vor Augen zu führen. Es ging nicht um Julia, es ging um ein Bindeglied zwischen Großvater und Enkeln (Howgego 2000: 92; Zanker 1987: 218). Tiberius erinnerte zum einen an seine Verwandtschaft mit Livia (jetzt testamentarisch adoptierte Julia Augusta), gleichzeitig konnte er gemeinsam mit dem Senat durch vorsichtige 'Münzzugeständnisse' an die prominente Mutter seine *pietas*, eine schuldige Kindespflicht des römischen Sohnes, demonstrieren. Auch Caligula und Claudius bezeugten ihren verstorbenen Müttern diesen kindlichen Respekt. Hierbei geschah die dynastische Herrschaftslegitimation rückwirkend. Beide waren keine leiblichen Söhne ihres jeweiligen Vorgängers und betonten über ihre Mütter (im Fall Caligulas auch über männliche und weibliche Geschwister) die Zugehörigkeit zur kaiserlichen Familie.<sup>17</sup>

Die Bilder der kaiserlichen Frauen dienten nicht nur der Legitimation des regierenden Herrschers durch Demonstration seiner Abstammung, sondern waren auch in die Zukunft orientiert: Dies lässt sich bereits in der julisch-claudischen Dynastie erkennen, wird aber später noch wesentlich deutlicher. Weibliche Fruchtbarkeit im Kaiserhaus, angefangen mit den Enkeln des Augustus, wies deutlich in eine glückliche Zukunft der kaiserlichen Familie und auf den Segen der Götter, der auf dem kaiserlichen Haus lag. Kaiser, die wie in der julisch-claudischen Familie und auch später häufig noch keinen leiblichen Nachwuchs vorweisen konnten, hatten immerhin die Möglichkeit, durch Darstellung einer Ehefrau eheliche *concordia* zu demonstrieren und darausfolgend die Hoffnung auf legitimen Nachwuchs zu nähren.<sup>18</sup> Blieb kaiserlicher Nachwuchs aus oder war er

<sup>17</sup> Vgl. Caligulas Brüder auf Prägungen des Kaisers: RIC I<sup>2</sup> [Gaius] 31.

<sup>18</sup> Zu den Ehefrauen bei den jungen Severern vgl. unten Anm. 35.

noch nicht eingetroffen, so erlaubten die Münzbilder, wie im Fall Kaiser Trajans, auch mittels der weiblichen Angehörigen des Kaisers, seiner Schwestern und Nichten – alle potentielle Mütter – aufzuzeigen, dass die Dynastie nicht nur auf zwei Augen stand.<sup>19</sup>

Entsprechend ist es nicht verwunderlich, dass die Reichsprägung besonders jene Kaiserfrauen herausstellt, die durch ihre Fruchtbarkeit hervorragen. Faustina die Jüngere, die Mark Aurel dreizehn Kinder gebar (pl. 22,4), und Julia Domna, welcher der Kaiser Septimius Severus zwei leibliche Söhne verdankte, die fähig schienen, die Zukunft der Dynastie zu sichern, erhielten insgesamt wohl die zahlreichsten Prägungen von allen kaiserlichen Frauen.<sup>20</sup>

Ungeklärt bleibt zunächst die Frage, weshalb man zu Beginn der Kaiserzeit die Möglichkeiten der Münzprägung zur Herausstellung der Dynastie zwar grundsätzlich erkannte, sich ihrer im Fall der kaiserlichen Frauen jedoch nur auf die beschriebene, sehr zurückhaltende Weise bediente. Ganz offensichtlich änderten sich mit dem Ende des julisch-claudischen Kaiserhauses die Direktiven in Bezug auf die Darstellung von weiblichen Dynastiemitgliedern auf den Reichsprägungen. Die genauen Umstände dieser Neuorientierung bleiben uns verborgen. Die Mutmaßung ist erlaubt, dass die nun etablierte kaiserliche Herrschaft auf bestimmte republikanische Empfindlichkeiten, die noch bei Augustus und Tiberius eine Rolle gespielt hatten, keine Rücksicht mehr zu nehmen brauchte. Das dynastische Element, das auch die Frauen der Familie umfasste, konnte nun ganz ungeniert propagiert werden.

Die Münzbilder liefern uns aber nicht nur Informationen über dynastische Konzepte des regierenden Kaisers. Die Analyse der Darstellungskonzeptionen ermöglicht den Blick auf allgemeine Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit im römischen Kaiserreich.

## II. Von der Kaiserin als Tugend zu den Tugenden der Kaiserin

Betrachtet man nun die Reichsprägung von Augustus bis zum Severischen Kaiserhaus, so stellen sich mehrere Fragen: Welche Art von Bildern kaiserlicher Frauen erreichte diejenigen, die die Münzen in die Hand nahmen? Welche Konzepte sollten vermittelt werden, und welche Repräsentationen der Kategorie Geschlecht transportieren die römischen Münzen? Lässt sich

<sup>19</sup> Zu Trajans Verwandtschaft: RIC II [Trajan] Nr. 742: Marciana; RIC II [Trajan] Nr. 759: Matidia; Kent & al. 1973: Taf. 70 Nr. 275. Vgl. auch Temporini 2002c; 1978.

<sup>20</sup> Zu Prägungen, die Faustina mit ihren Kindern darstellen, vgl. RIC III [Marcus Aurelius] Nr. 1226 (mit Commodus); RIC III [Marcus Aurelius] Nr. 1673 (Faustina mit 6 Kindern); Kent & al. 1973: Taf. 82 Nr. 350. Zu Julia Domna vgl. RIC IV [Septimius Severus] Nr. 181; Kent & al. 1973: Taf. 17 Nr. 387.

aus den Münzen, ihren Bildern, ihrer Anzahl, ihrem Material, über den beschriebenen dynastischen Aspekt hinaus auf die Macht oder zumindest den politischen Einfluss der dargestellten Frauen schließen?<sup>21</sup>

Eine Vielfalt von Darstellungskriterien kann hier eine Rolle spielen. Im begrenzten Rahmen dieses Beitrags ist es nicht möglich, sie alle angemessen oder gar vollständig zu analysieren. Einige Breschen sollen jedoch geschlagen werden. So ist wohl die Vergesellschaftung des Kaisers und der Kaiserin auf den Münzbildern besonders wichtig: Mit wem zusammen werden Kaiser und Kaiserin dargestellt? Mit welchen Tugenden, mit welchen Göttern, mit welchen Menschen, schließlich mit welchen Macht- und Herrschaftssymbolen? Wie sehen die Macht- und Herrschaftszeichen des Kaisers aus und inwiefern hat die Kaiserin daran Anteil? Konnten entsprechend die Bilder der Kaiserinnen als Bilder der Macht verstanden werden?

Betrachtet man die Reichsprägungen von Livia bis zum Severischen Kaiserhaus, so stellt man fest: die häufigsten Tugenden, mit denen die Kaiserin vergesellschaftet wird, sind nicht von vornherein geschlechtsspezifisch. Während *pudicitia* wohl als spezifische Frauentugend interpretiert werden darf,<sup>22</sup> können *concordia*, *pietas* und *fides* auch für männliche Angehörige des Kaiserhauses hochbedeutsam sein. Diese Tugenden erhalten durch die Zuordnung zu Frauen oder Männern jeweils ihren besonderen Akzent. Durch die Münzlegende oder Gestaltung des Bildes wird dies zusätzlich herausgestellt. So kann *concordia* in Verbindung mit dem Kaiser die Eintracht innerhalb politischer Einheiten, Eintracht der Soldaten,<sup>23</sup> schließlich Eintracht innerhalb der Familie bedeuten. Im Fall der Kaiserin liegt der Schwerpunkt vermutlich auf *concordia* als Ehetugend.<sup>24</sup> Ähnliche Akzentuierungen lassen sich auch für die Tugend *fides* zeigen. So ist in Verbindung mit Trajans Gattin Plotina wohl deren Treue, die eheliche Loyalität zum Kaiser gemeint.<sup>25</sup> Wenn auf Münzrückseiten des Kaisers *fides* hingegen zwischen den Feldzeichen der Legionen

<sup>21</sup> Zur Begrifflichkeit von 'Macht' und Einfluss vgl. Wieber-Scariot 2000: 98 Anm. 7; ebenso Späth 1994: 195f.

<sup>22</sup> Beispielsweise RIC II [Trajan] Nr. 733 in Verbindung mit Plotina; ebenso bei Sabina, RIC II [Hadrian] Nr. 406; Alexandridis 2002: 208; vgl. Temporini 2002c: 197.

<sup>23</sup> So ausdrücklich auf Prägungen Nervas: RIC II [Nerva] Nr. 2; Kent & al. 1973: Taf. 66 Nr. 253.

<sup>24</sup> *Concordia* kann durch unterschiedliche ikonographische Konzepte vermittelt werden. Poppaea Sabina wird offenbar in Gestalt der personifizierten *concordia* dargestellt. Auch der Pfau der Juno kann die Eintracht in der Ehe beschwören (Alexandridis 2002: 205). Oder die Personifikation *concordia* tritt ohne unmittelbare Identifikation mit der Kaiserin auf, so etwa bei Sabina, der Gattin Hadrians, vgl. RIC II [Hadrian] Nr. 1025; Alexandridis 2002: 207.

<sup>25</sup> *Fides* mit Kornähren und Fruchtkorb auf einem Revers der Plotina: RIC II [Trajan] Nr. 740; Kent & al. 1973: Taf. 70 Nr. 273; Temporini 2002c: 197.

steht und durch die Beischrift als *fides exercitum* spezifiziert wird, so liegt deutlich ein militärischer Akzent vor, ohne dass man die Kaiserin mit diesem Bereich militärischer Macht in Zusammenhang bringen könnte.<sup>26</sup> Diesbezüglich fällt sofort auf, dass eine der vorzüglichsten Tugenden des Kaisers auf Münzbildern, *victoria*, der personifizierte Sieg, auf den Münzen der Kaiserin eine ganz untergeordnete Rolle spielt.<sup>27</sup>

Auch bei der Zusammenstellung und Angleichung von Kaiser und Kaiserin mit den Göttern des Pantheons lassen sich gravierende Unterschiede feststellen. Bezeichnenderweise teilt der Kaiser seine Münzen mit diversen männlichen und weiblichen Gottheiten.<sup>28</sup> Die Kaiserin hingegen wird kaum je mit männlichen Göttern vergesellschaftet.<sup>29</sup> Dass Mars, Jupiter und Hercules als spezifische Verkörperungen kriegerischer, herrscherlicher und körperlicher Männlichkeit auf den Münzen zu den 'Lieblingsgöttern' des Kaisers zählen, überrascht nicht (vgl. Howgego 2000: 91; Gmyrek 1998: 17). Für die Kaiserin wären seit dem Ende der julisch-claudischen Dynastie entsprechend Vesta, Juno und Venus zu nennen.<sup>30</sup> Diese erschienen offenbar für die Gattin des Herrschers besonders passend und sollten als Göttin des Herdfeuers, als Gattin des obersten Gottes und als Verkörperung weiblicher Schönheit bei den Betrachtern erwünschte Assoziationen hervorrufen.

Die Möglichkeit der Repräsentation von lebenden Menschen auf Münzbildern hat sich in der Kaiserzeit auf die kaiserliche Familie inklusive der kaiserlichen Vorgänger verengt. Erscheinen Frauen der kaiserlichen Familie gemeinsam mit anderen sterblichen Menschen auf einem Münzbild oder einer Münze, so handelt es sich fast ausnahmslos um Familienangehörige.<sup>31</sup> Diesem Grundsatz folgen im Übrigen die Prägungen auch im Falle des Kaisers, der designierte Nachfolger ist ja mindestens Adoptivsohn. Bei den Münzbildern der Kaiserinnen liegt der Schwerpunkt der mit ihnen Dargestellten auf ihrer leiblichen Nachkommenschaft (pl. 22,4).<sup>32</sup>

<sup>26</sup> Vgl. zur *fides exercitum* RIC I<sup>2</sup> [Vitellius] Nr. 27; Kent & al. 1973: Taf. 57 Nr. 219.

<sup>27</sup> Zur Krieger- und Siegesymbolik vgl. unten Anm. 39-40.

<sup>28</sup> Es können dieselben weiblichen Gottheiten sein, die auch für die Münzen der Kaiserinnen verwendet werden (Alexandridis 2002: 185).

<sup>29</sup> Zur Ausnahme Mars vgl. Anm. 42.

<sup>30</sup> In den literarischen Quellen spielen diese drei Göttinnen für die Kaiserin bereits seit Livia eine Rolle (Ovid, *epistulae ex Ponto* 3,1,117-118.145; 4,13,29). In der Münzprägung treten sie und ihre Symbole seit den Flaviern immer wieder auf (Alexandridis 2002: 204). Unter den Antoninen schiebt sich zusätzlich Ceres als mütterliche Gottheit in den Vordergrund; vgl. RIC III [Antoninus Pius] Nr. 356; Alexandridis 2002: 212; Wood 1999: 317.

<sup>31</sup> Eine herausragende Ausnahme stellt der Kaiser Galba dar, der auf seine Fördererin Livia Bezug nimmt: RIC I<sup>2</sup> [Galba] Nr. 13; Kent Overbeck Stylow 1973: Taf. 54 Nr. 208.

<sup>32</sup> So beispielsweise Julia, Tochter des Augustus mit ihren Söhnen (vgl. Anm. 6); Agrippina die Jüngere mit ihrem Sohn Nero (Anm. 12); Domitia mit ihrem vergöttlichten Sohn: RIC II [Domitian] Nr. 440 und Kent & al. 1973: Taf. 62 Nr. 243; Matidia mit

Das kaiserliche Paar findet man auf Münzen im Vergleich dazu deutlich seltener.<sup>33</sup> Auch wenn *concordia* als Ehetugend auf Münzen der Kaiserin Konjunktur hat, ist es erst Antoninus Pius, der sich im Handschlag verbunden mit seiner (verstorbenen) Frau Faustina der Älteren darstellen lässt.<sup>34</sup> Unter den Severern gewinnt das Bild des neuvermählten kaiserlichen Ehepaares an Beliebtheit. In Form der *dexterarum iunctio* wird die Eheschließung des Thronfolgers Caracalla mit Plautilla wie auch der jungen Kaiser Elagabal und Alexander Severus auf den Münzen sofort nach außen demonstriert.<sup>35</sup> Die Darstellung der gesamten kaiserlichen Kernfamilie, bestehend aus Kaiser, Kaiserin und sämtlichen Kindern, begegnet nur sporadisch.<sup>36</sup>

Versucht man die hauptsächlichen Elemente bei der Darstellung kaiserlicher Macht auf römischen Münzen zu benennen, so steht der Bereich des Krieges, die Demonstration militärischer Fähigkeiten im Vordergrund. Sieghaftigkeit erscheint durchgehend als die zentrale Herrschertugend des römischen Kaisers, entsprechend häufig sind *victoria* oder ihre Symbole mit dem Kaiser verbunden.<sup>37</sup> Darüber hinaus wird der Kaiser auf zahllosen Prägungen mit den Zeichen seines Triumphs, Quadriga oder Triumph-

---

ihren Töchtern (Anm. 19); Faustina die Jüngere, vielfach mit ihren Kindern, und Julia Domna mit ihren Söhnen (Anm. 20).

<sup>33</sup> Wenn Kaiserpaare auf einer Münze dargestellt werden (von diesem nicht gar so häufigen Motiv machen Claudius und Nero Gebrauch: vgl. Agrippina und Claudius auf einer Doppelprofilbüste: RIC I<sup>2</sup> [Claudius] Nr. 119; Kent & al. 1973: Taf. 49 Nr. 188; und die in Anm. 13 erwähnte Darstellung von Nero und Poppaea), so ist das Bild der göttlichen (= verstorbenen) Eltern vergleichsweise beliebt. Ihrer gedenken z.B. Titus (RIC II [Titus] Nr. 69) und Hadrian (RIC II [Hadrian] Nr. 232) Kent & al. 1973: Taf. 9 Nr. 290.

<sup>34</sup> RIC III [Antoninus Pius] Nr. 191.

<sup>35</sup> Vgl. RIC IV [Caracalla] Nr. 361; RIC IV [Elagabalus] Nr. 386 mit Julia Paula (Kent & al. 1973: Taf. 99 Nr. 425); RIC IV [Severus Alexander] 318 mit Orbiana (Kent & al. 1973: Taf. 101 Nr. 430); vgl. Howgego 2000: 93; Alexandridis 2002: 201.

<sup>36</sup> In manchen Fällen mag dies mit der persönlichen Kinderlosigkeit römischer Kaiser zusammenhängen. Grundsätzlich gilt die Aufmerksamkeit aber offenbar nicht dem Familienidyll als solchem, sondern richtet sich gezielt auf einzelne Mitglieder der Familie. Wenn etwa auf einem Münzbild Antoninus Pius mit Frau, Tochter und dem mit dieser verheirateten Thronfolger Mark Aurel erscheint, liegt der Hauptakzent nicht auf 'Familie', sondern wohl auf der Tatsache, dass der Thronfolger als nicht leiblicher Sohn mit der leiblichen Tochter des regierenden Herrschers verbunden ist. Für diese Münze (RIC III [Antoninus Pius] Nr. 601) hat allerdings Alexandridis (2002: 202) eine andere Interpretation angeboten. In der Vierergruppe Kaiser, Kaiserin und Brautpaar, das sich über einem Altar die Hände reicht, könnte man ein anonymes Paar erkennen, das vor den Statuen des Kaiserpaares opfert. Auch bei den Familienbildern des Septimius Severus und der Julia Domna richtet sich das Interesse massiv auf den Thronfolger Caracalla und nicht gleichermaßen auf dessen Bruder Geta; vgl. RIC IV [Septimius Severus] Nr. 542; Kent & al. 1973: Taf. 93 Nr. 388.

<sup>37</sup> Vgl. RIC I<sup>2</sup> [Claudius] Nr. 17; RIC I<sup>2</sup> [Nero] Nr. 10. Insgesamt lässt sich beobachten, dass der militärische Bereich auf den Münzen im Lauf der Kaiserzeit immer stärker in den Vordergrund tritt (Howgego 2000: 79).

bogen, mit besiegten Feinden, eroberten Provinzen, bei der Ansprache an die Soldaten, als Amtsinhaber auf dem curulischen Stuhl oder bei der Verteilung von Spenden gezeigt (vgl. Crawford 1983: 47-64). All dies scheint dem Kaiser allein vorbehalten zu sein, denn nur in Ausnahmefällen taucht das Bild der Kaiserin in den zuletzt genannten motivischen Bereichen auf.<sup>38</sup>

Auch *victoria*, Haupttugend des Kaisers, erscheint nur höchst selten auf den Münzen der kaiserlichen Frauen – und wenn, dann eher indirekt und chronologisch spät: Faustina die Jüngere, Gattin Marc Aurels, und ihre Schwiegertochter Crispina, Gattin des Commodus, erhalten eine Münzrückseite, auf der Venus mit einer Victoriastatuetten in der Hand dargestellt ist.<sup>39</sup> Auf einem Silbermedaillon der Julia Domna, Frau des Septimius Severus, hält die Kaiserin ausnahmsweise einmal selbst eine solche Statuette in der Hand.<sup>40</sup>

Seit Augustus hat zwar das Bild der Venus mit Waffen – sie kann als Venus Genetrix, Venus Felix oder Venus Victrix bezeichnet werden – einen festen Platz in der Reichsprägung.<sup>41</sup> Unter den Flaviern wird diese bewaffnete Venus mit den meisten Kaiserinnen auf Münzen vergesellschaftet.<sup>42</sup> Bei Julia Domna trägt sie Apfel und Palmzweig, wobei der Palmzweig wohl als Zeichen des Sieges interpretiert werden kann.<sup>43</sup> Venus ist jedoch eine Gottheit, die eine wichtige Rolle als Stammutter spielt, während sie sich als Mitkämpferin nicht unbedingt auszeichnet. Als Repräsentantin des militärischen Bereichs erscheint sie eher indirekt, wenn

<sup>38</sup> Die Ausnahme bestätigt auch hier die Regel. Wenn Faustina die Ältere gemeinsam mit dem Kaiser bei der Ausgabe von Spenden an kleine Mädchen gezeigt wird, so handelt es sich um eine postume Prägung für die Diva Faustina Maior, wobei auf die Stiftung, die der Kaiser zu ihrem Gedenken einrichtet, angespielt wird. Die Darstellung bezieht sich also nicht auf ein reales Agieren der Kaiserin in der Öffentlichkeit zu Lebzeiten: RIC III [Antoninus Pius] Nr. 399; vgl. auch Kent & al. 1973: Taf. 81 Nr. 329.

<sup>39</sup> Vgl. RIC III [Marcus Aurelius] Nr. 1678 und RIC III [Commodus] Nr. 287 mit Kent & al. 1973: Taf. 91 Nr. 362; Alexandridis 2002: 215.

<sup>40</sup> Julia Domna: RIC IV [Septimius Severus] 587a; Kent & al. 1973: Taf. 19 Nr. 402. Vgl. die Rückseite eines Denars für Julia Domna mit Victoriamotiv: RIC IV [Septimius Severus] Nr. 598.

<sup>41</sup> Vgl. RIC I<sup>2</sup> [Augustus] 250a; Kent & al. 1973: Taf. 32 Nr. 21.

<sup>42</sup> Vgl. zu Domitia RIC II [Domitian] Nr. 230. Die Rückseite stellt Venus mit Helm und Speer dar. Eine Venus Victrix auf dem Revers findet sich auch bei Sabina, vgl. RIC II [Hadrian] Nr. 412. Faustina die Jüngere erhält neben einer ganzen Reihe von Venusdarstellungen unter Marcus eine Münzrückseite, auf der die halbnackte Venus Victrix den Arm des Mars hält: RIC III [Marcus Aurelius] Nr. 1680. Hier erscheint ausnahmsweise einmal ein männlicher Gott auf einer 'Kaiserinnenmünze'. Für Reverse der Crispina mit Venus Victrix mit Waffen vgl. RIC III [Commodus] Nr. 290; Kent & al. 1973: Taf. 91 Nr. 363.

<sup>43</sup> Vgl. RIC IV [Septimius Severus] Nr. 535; Kent & al. 1973: Taf. 93 Nr. 385.

sie ihre Schützlinge mit Waffen ausstattet und so zum Sieg beiträgt.<sup>44</sup> Interessanterweise spielen die traditionell bewaffneten Göttinnen des römischen Pantheons, Minerva und Roma, auf den Münzen der Kaiserinnen kaum eine Rolle, beim Kaiser sind sie hingegen häufig.<sup>45</sup> Sieht man einmal von Venus Victrix ab, so lassen auch die Beischriften der verschiedenen Reichsprägungen, auf denen die Kaiserin erscheint, im Allgemeinen keinen Bezug auf den direkten Bereich des Sieges, geschweige denn auf offizielle Teilhabe an der Macht erkennen. Aus der Herrschaftssymbolik des Kaisers ist die Kaiserin weitestgehend ausgeschlossen.

### III. Die Ausnahme bestätigt die Regel: Frauenbilder auf Münzen als Bilder der Macht?

Vor dem skizzierten allgemeinen Hintergrund ikonographischer Elemente aus dem Bereich der römischen Reichsprägung nehmen einzelne Ausnahmen umso schärfere Kontur an. Sie zeigen Alternativen weiblicher Repräsentation auf den römischen Münzen.

Das chronologisch früheste Beispiel betrifft einen Silberdenar, den der Triumvir Marcus Antonius im Jahr 32/31 in Ephesos prägen ließ (**pl. 22,2**).<sup>46</sup> Die Vorderseite zeigt das Porträt des Antonius, die Beischrift spielt auf seinen Sieg über Armenien an. Der eigentlich spektakuläre Aspekt dieser Münze ist jedoch die Rückseite. Zu sehen ist ein Frauenporträt mit hellenistischer Herrscherbinde. Die Umschrift lautet: CLEOPATRAE REGINAE REGUM FILIORUM REGUM (für Kleopatra, die Königin der Könige und der Söhne von Königen).

Faktisch dürfte diese Münze des Antonius im Westen des Reichs kaum je im Umlauf gewesen sein. Es handelte sich aber auch nicht um eine Lokalprägung, mit der eine unbedeutende Kleinstadt im Hinterland dem römischen Machthaber schmeichelte. Eine Prägung wie diese erhob den Anspruch im Namen der römischen Herrschaft zu sprechen. Hier erhielt nicht nur eine Frau, sondern eine Fremde, eine Nicht Römerin, die als hellenistische Königin auch noch ein unrömisches politisches System symbolisierte, ein Münzbild, das ihr Ehemann Marcus Antonius im Namen Roms prägen ließ. Und man hatte es nicht beim Porträt belassen. Die

<sup>44</sup> Vgl. auch die Interpretation bei Wood (1999: 10), die betont, Venus sei im Epos als Fürbittende beim höchsten Gott Jupiter mehrfach erfolgreich und eben deshalb für die Kaiserin ein Vorbild.

<sup>45</sup> Minervadarstellungen auf Goldquiniarii von Trajans Gattin Plotina stellen die Ausnahme dar, die die Regel bestätigt: RIC II [Trajan] Nr. 738; dazu Gmyrek 1998: 76. Auch nach Alexandridis (2002: 206) handelt es sich hier um ein Unikum.

<sup>46</sup> Zu dieser Münze vgl. oben Anm. 4 und Temporini 2002b: 39.



fremde Königin erhielt eine Titulatur, die ihre persönliche politische Macht betonte: Königin der Könige.

Dies war jedoch die Bildersprache des hellenistischen Ostens mit seinen Königreichen in der Nachfolge Alexanders (vgl. Hamer 1993: 10.20; Zanker 1987: 54f). Die römische Tradition der Republik sah, wie wir gesehen haben, gänzlich anders aus. Wir wüssten gern, ob Prägungen dieses Typs bis nach Rom selbst gelangt sind, und welche Reaktionen sie hervorgerufen haben. Ein Münzbild wie dieses, das eine Frau als Herrscherin zeigte, könnte die Assoziation geweckt haben, die Fremde sei auf dem besten Weg, die Teilhabe an der Herrschaft über Rom und seine Männer zu erringen. Entsprechend dürfte eine Münze wie diese den politischen Gegnern des Antonius tendenziell Zusatzmunition geliefert haben, ihn als Tyrannen und Weiberknecht in Rom politisch unmöglich zu machen (Temporini 2002b: 39). Möglicherweise haben Prägungen wie diese maßgeblich zur demonstrativen Zurückhaltung des Augustus beigetragen, der seiner Gattin Livia trotz über fünfzigjähriger erfolgreicher Ehe kein einziges Münzbild zugestand. Was Augustus' Gegenspieler Antonius und seiner Barbarenkönigin recht war, konnte dem *Restitutor rei publicae* nicht billig sein.

Nach diesem Zwischenspiel dauert es jedenfalls mehrere Generationen, bis die Darstellung einer Frau auf Münzen erneut die römische Konvention herausfordert. Dies geschieht im Vergleich zur 'Kleopatra'-Münze auf ungleich subtilere Art und Weise. Agrippina die Jüngere, Urenkelin des Augustus, Schwester des Kaisers Caligula, vierte Gattin des Kaisers Claudius und Mutter des Kaisers Nero, erscheint gemeinsam mit ihrem Sohn auf der Vorderseite einer Münze Neros (pl. 22,3).<sup>47</sup> Die Münzlegende nennt ihren Namen auf der Vorderseite im Nominativ, den des Sohnes und neuen Herrschers hingegen nur im Genitiv.<sup>48</sup> Von einer eigenständigen Königstitulatur, wie sie bei Kleopatra zu lesen war, ist Agrippina weit entfernt. Genausowenig lässt ihr Porträt äußere Zeichen im Sinne von 'Insignien' erkennen. Hätten wir nur die Münzen, so fiel die Darstellung dennoch auf, denn sie ist die erste ihrer Art, ein Münzbild, auf dem das Porträt des regierenden Kaisers und das seiner Mutter einander auf der Vorderseite gegenüberstehen. Ob wir allerdings bei Unkenntnis der literarischen antiken Quellen, die aus konzeptionellen Gründen nicht müde

<sup>47</sup> RIC I<sup>2</sup> [Nero] Nr. 1; Kent & al. 1973: Taf. 50 Nr. 189. Vgl. oben Anm. 12 und Trillmich 1978: 51; Eck 2002: 151f.

<sup>48</sup> Die Münzlegende der Vorderseite lautet: AGRIPPA(ina) AUG(usta) DIVI CLAUD(i uxor) NERONIS CAES(aris) MATER (Agrippina Augusta Frau des vergöttlichten Claudius, Mutter von Nero Caesar). Dazu Eck 1993: 62f.

werden, die Machtgier der Agrippina herauszustellen,<sup>49</sup> vermuten würden, in der Münze spiegle sich der Versuch der Agrippina, höchstpersönlich die Macht zu ergreifen, gleichberechtigt mit ihrem Sohn zu regieren, ist wohl zweifelhaft.<sup>50</sup> Was würden wir aus diesem Münzbild lesen, hätten wir keine tendenziösen literarischen Nachrichten über die angebliche persönliche Herrschsucht der Agrippina?<sup>51</sup> Es ließe sich dann problemlos in die politische Situation beim Herrschaftswechsel zwischen Claudius und Nero einfügen und sowohl an die 'Mutter-Münzen' des Claudius wie des Caligula anschließen. Aber auch die Großmutter der Agrippina war auf ähnliche Art und Weise dargestellt worden: Julia, die Tochter des Augustus, hatte in dem Augenblick einen Ausnahmeplatz auf den Münzbildern ihres Vaters erhalten, als die geplante Erbfolge über sie persönlich als einzige direkte Nachfahrin des Augustus akzentuiert werden sollte.

Auch der neue Kaiser Nero bedurfte familiärer Legitimation. Wenn gleich von Claudius adoptiert, blieb er dynastisch gesehen neben Britannicus, dem leiblichen Sohn des Claudius, doch ein Stiefsohn. Auch wenn in Rom adoptierte Söhne den leiblichen Kindern formaljuristisch gleichgestellt waren (Meyer 1992: 153; zur Adoption Gardner 1995: 194), so wurde die Stellung des Stief- und Adoptivsohnes Nero durch das Vorhandensein eines leiblichen Sohnes des Divus Claudius sicherlich nicht gestärkt. Nicht zuletzt weil eine verfassungsmäßige Nachfolgeregelung in der julisch-claudischen Epoche fehlte, auf die man sich juristisch hätte berufen können, war es auch für Nero wichtig, seine leibliche Zugehörigkeit zur Domus Augusta herauszustellen. Und dies war ihm über seine Mutter möglich (Riener 2000: 142). Auf diese Weise konnte nicht nur Gleichwertigkeit mit Britannicus demonstriert werden, man konnte Britannicus sogar übertreffen. Der Stammbaum Agrippinas führte in direkter Linie auf den Dynastiegründer Augustus zurück. Claudius' Sohn Britannicus brachte es hingegen 'nur' auf eine Abstammung von Augustus' Schwester Octavia. Es kann also nur im Sinne des neuen Kaisers gewesen sein, seine Mutter jetzt in der heiklen Anfangszeit der Herrschaftsübernahme – und aus dieser Zeit stammt die Münze – deutlich herauszustellen. Eine formale Teilhabe Agrippinas an der Macht wird dadurch genauso wenig bezeugt, wie ihre persönliche 'Machtgier'. Agrippina wurde vielmehr als Trägerin familiärer Blutsbande in weib-

<sup>49</sup> Zur 'krankhaften Herrschsucht' der Agrippina als Topos, der ihr Bild sowohl in der Antike als auch in der neuzeitlichen Forschung prägt, vgl. Späth 2000: 115ff; Späth 1994: 161ff.

<sup>50</sup> Eck 2002: 152 vermutet, der Leiter der stadtrömischen Münze habe eine solche Abweichung nicht eigenmächtig gewagt. Es könne also nur Agrippinas persönlicher Auftrag dahinter stehen: "In der Münze drückte sich das aus, was sie offensichtlich erstrebte, was sie erträumte. Sie selbst wollte, vielleicht neben Nero, die Herrschaft ausüben." Vgl. aber Späth 1994: 186f.

<sup>51</sup> Zum Agrippina-Bild in den literarischen Quellen vgl. Meyer 1992: 285ff (mit Literatur), vor allem aber die Arbeiten von Späth (1994b; 2000; 2000b).

licher Linie herausgestellt – ähnlich, wie es seinerzeit auch mit Julia, der Tochter des Augustus geschehen war.

In einer kurz darauf folgenden Münzmission ist dieses Element bereits zugunsten des Sohnes zurückgenommen. Nun bezieht sich die Legende der Vorderseite unmittelbar auf den Sohn, die der Rückseite auf die Mutter.<sup>52</sup> Und später, als die Herrschaft Neros gefestigt ist, hat die Mutter bezeichnenderweise keinen Platz mehr auf den Münzen des Sohnes. Dass sich darin eine politische ‘Kaltstellung’ der Agrippina widerspiegelt, dass dies gegen ihren ausdrücklichen Willen erfolgt sei, ist lediglich Hypothese.<sup>53</sup> Das offizielle Legitimationsproblem Neros hatte sich mit erfolgreicher Herrschaftsübernahme und spätestens mit dem Tod des Britannicus erledigt. Den Zeitgenossen Neros dürften die Münzbilder auffällig erschienen sein, aber einen ‘Putsch’ der Agrippina hat man mit ihnen wohl kaum assoziiert.

Es sei schließlich noch ein drittes Münzbeispiel betrachtet, das die herkömmlichen Konventionen durchbrach und den Zeitgenossen spektakulär erscheinen musste. Hätten wir nur die Münzbilder, so könnte man meinen, im 3. Jh.n.Chr. sei die römische Kaiserin auf dem Zenith ihrer Macht angekommen, nun hätte ‘Frauenmacht’ auch an der Seite des Kaisers ihren offiziellen Platz. Es handelt sich um die Motive zweier Bronzemedallions der severischen Kaisermutter Julia Mamaea. Der regierende Sohn, Alexander Severus ist jung, noch jünger als seinerzeit Nero bei Herrschaftsantritt. Auf den Vorderseiten der Medallions erscheint jeweils das Porträt der Julia Mamaea, interessanter aber sind die Rückseiten. Das eine Medaillon zeigt Julia Mamaea thronend beim Opfer für Pietas. Flankiert wird sie von Feldzeichen (pl. 22,5). Die Umschrift lautet: MATER AUGUSTI ET CASTRORUM (Mutter des Kaisers und Mutter des Feldlagers).<sup>54</sup> Den Titel Mutter des Feldlagers hatte als Erste Faustina die Jüngere, Gattin Marc Aurels, erhalten.<sup>55</sup> Sie und Julia Domna trugen ihn auf Münzen, die die Kaiserin im Feldlager beim Opfer zeigten.<sup>56</sup> Diese Münzbilder brechen ein jahrhundertealtes Tabu: die Kaiserin hat nun auch auf der Ebene der Repräsentation den Weg zu den Soldaten gefunden. Sie erscheint auf Prägungen im militärischen Kontext. In früheren Zeiten wären solche Darstellungen im zivilen Stadtrum unmöglich gewesen. Zahlreiche

<sup>52</sup> RIC I<sup>2</sup>: 135.

<sup>53</sup> Vgl. Eck 2002: 152f. Eine Konkurrenzsituation im Beraterkreis Neros ist allerdings nicht auszuschließen.

<sup>54</sup> Kent & al. 1973: Taf. 102 Nr. 437. Zu Funktion und Verbreitung der Sonderform Medaillon vgl. Gmyrek 1998: 24. Vgl. das identische Rückseitenmotiv in der Bronzeprägung: RIC IV [Alexander Severus] Nr. 689.

<sup>55</sup> Zum Titel *mater castrorum* vgl. Kettenhofen 1979: 157ff; Alexandridis 2002: 177 und 202 sowie Bleckmann 2002: 292.

<sup>56</sup> Zu Faustina der Jüngeren vgl. RIC III [Marcus Aurelius] Nr. 1659; zu Julia Domna RIC IV [Septimius Severus] Nr. 563.

Kaiserinnen haben sich faktisch immer wieder einmal im Feldlager aufgehalten (so auch Alexandridis 2002: 177 Anm. 717). Dies war aber nichts, was man auf den offiziellen Münzen des römischen Staates betonte. Und die Bilder der Julia Mamaea machen hierbei nicht Halt: ein zweites Medaillon zeigt die Kaisermutter thronend in Gesellschaft der Personifikation Felicitas. Vor Julia Mamaea steht die Göttin Venus. Sie überreicht ihr den Globus und damit die Herrschaft über die Welt (pl. 22,6).<sup>57</sup> Ewige Glückseligkeit, *perpetua felicitas*, wie die Beischrift verspricht, soll von dieser Frauenherrschaft ausgehen.<sup>58</sup>

Auch dieses Motiv ist im Einzelnen nicht völlig neu. Faustina die Jüngere war bereits mit Szepter und Globus dargestellt worden.<sup>59</sup> Das zusätzliche Motiv des Phönix, das in Verbindung mit dem Globus auf die Personifikation 'Aeternitas' anspielte, wie auch die Münzlegende machten jedoch klar, dass dies Münzen der Diva Faustina waren (Alexandridis 2002: 202). Für eine verstorbene und unter die Götter aufgenommene Kaiserin waren von vornherein andere Motive möglich als für lebende Frauen. Julia Mamaea war jedoch am Leben, als sie sich auf Münzen von Venus persönlich den Globus überreichen ließ – dies bedeutete eine massive Steigerung der motivischen Aussage.

Der Hintergrund dieser Motive lässt sich allerdings, ähnlich wie bei Agrippina der Jüngeren und Nero, mit dynastischem Legitimationsbedürfnis erklären, denn auch diesmal war der Kaiser Alexander Severus nicht leiblicher Sohn seines Vorgängers. Die Zugehörigkeit zur Dynastie konstituierte sich über die weibliche Linie. Die Kaisermutter Julia Mamaea war eine Nichte der Julia Domna, der Frau des Septimius Severus. Entsprechend war auch in diesem Fall eine Frau das dynastische Bindeglied für politische Macht und Legitimationsfigur für ihren Sohn Alexander Severus.<sup>60</sup> Der Darstellungsmodus 'die Weltkugel für eine Frau' ist jedoch für die

<sup>57</sup> Zur Übergabe des Globus als festem Zeichen in der Ikonographie der Machtübernahme vgl. Howgego 2000: 95f.

<sup>58</sup> Kent & al. 1973: Taf. 101 Nr. 434. Von Bedeutung ist, dass das Motiv nicht nur auf Medaillons, sondern auch auf den Münzen der Reichsprägung des Alexander Severus in Bronze verwendet wurde: RIC IV [Severus Alexander] Nr. 675. Es handelt sich also nicht nur um eine Sonderform, die lediglich die Vertrauten und Würdenträger des Kaiserhauses zu Gesicht bekamen.

<sup>59</sup> RIC III [Marcus Aurelius] Nr. 751.

<sup>60</sup> Bleckmann (2002: 280) ist der Meinung, im Normalfall hätten diese realen verwandtschaftlichen Verbindungen den "dynastischen Kontinuitätsanspruch nicht erfüllen können", da sie "nur in weiblicher Linie existierten". Julia Mamaea und Alexander Severus sahen das offenbar anders, möglicherweise allerdings anders als auch viele ihrer eigenen Zeitgenossen. In mehreren Fällen zuvor hatte die indirekte Übertragung der Macht durch die Mutter funktioniert. Allerdings war diese dann selbst Abkömmling des zentralen männlichen Stammvaters gewesen, so bei Julia, der Tochter des Augustus und bei seiner Urenkelin Agrippina der Jüngeren (vgl. Späth 1994: 197).

Münzbilder der römischen Kaiserzeit einzigartig – und bezeichnenderweise zunächst einmal ein Einzelfall geblieben.<sup>61</sup>

Unabhängig davon wie einflussreich einzelne Kaiserinnen am Hof waren, wie erfolgreich sie ihre Interessen durchsetzten und faktisch an der kaiserlichen Macht teilnahmen, die Bildformen und Motive auf Münzen, in denen Kaiserinnen dargestellt wurden, spiegeln dies im Einzelfall kaum wider. Die Ikonographie der Kaiserin wird nicht etwa linear der des Kaisers angeglichen, weder was die Vielfalt der Motive, noch was die Verbindung zur Symbolik der Macht anlangt.

#### IV. Traditionelle Frauenmacht in Rom: Göttinnen und Mütter

Weibliche Repräsentation des Kaiserhauses in der Öffentlichkeit, und hierzu müssen die Münzbilder gerechnet werden, ist traditionellen Beschränkungen unterworfen. Öffentliche Transgression der traditionellen Geschlechtergrenzen birgt die Gefahr, das Kaiserpaar grundsätzlich zu schädigen, indem der Kaiserin weibliche *pudicitia* abgesprochen und der Kaiser dem Verdacht ausgesetzt wird, nicht im Besitz echter Männlichkeit, sondern ein 'Weiberknecht' zu sein.<sup>62</sup> Wie sollte, der im eigenen Haus nicht herrschen kann, Rom regieren (Meyer-Zwiffelhofer 1995: 24-48; Späth 2000b: 275)?

Nur zwei Bereiche bieten offenbar Spielräume, die tatsächliche Bedeutung der Kaiserin auch öffentlich herauszustellen und sie auf den Münzen aktiv öffentlich agieren zu lassen. Dies ist zum einen der Bereich des Sakralen. Die Verbindung kaiserlicher Frauen mit Bildern und Symbolen der Himmelskönigin ist bereits erwähnt worden. Diese Göttin ist zwar mythologisch Gattin des höchsten Gottes, aber sie besitzt im kapitolinischen Jupitertempel – wie auch ihr göttlicher Ehemann – eine eigene Cella (Alexandridis 2002: 208). So ist in der Zusammenführung kaiserlicher Frauen mit Juno – auf den Münzen seit Sabina bezeugt – von vornherein auf die enge Verbindung zur allerhöchsten Macht verwiesen. So wie Juno nicht nur gehorsame Ehefrau Jupiters ist, sondern eigene kultische Verehrung genießt, weist ihre Verknüpfung mit der Kaiserin über deren Rolle als bloße Ehegefährtin des Kaisers hinaus. Gleichzeitig aber wird damit – wie auch auf dem Kapitol, wo Jupiter die mittlere Cella besitzt, Juno hingegen in einer seitlichen untergebracht ist – die traditionelle Hierarchie innerhalb der Ehe nicht herausgefordert.

<sup>61</sup> In der hier nicht behandelten Spätantike gewinnt der Globus erneut Bedeutung für das Bild der Kaiserin (Wieber-Scariot 1999: 56 Anm. 75).

<sup>62</sup> Vgl. zu den römischen Geschlechterbildern Späth (2000b: 125f) sowie Culham (1997: 196), die auf die Probleme hinweist, die öffentliches 'Sichtbarwerden' für römische Frauen potentiell nach sich zog.

Auch die Vergesellschaftung der Kaiserin mit anderen göttlichen Mitgliedern des römischen Pantheons, wie Venus oder Vesta bzw. mit den Priesterinnen der Vesta, den Vestalinnen,<sup>63</sup> erweitert in subtiler Weise den Spielraum der Darstellungsmöglichkeit und den Assoziationshorizont des Betrachters oder der Betrachterin. Auch hier ist allerdings nicht mit Bildprogrammen zu rechnen, die eine persönliche, konkrete Machtstellung einzelner Frauen des Kaiserhauses widerspiegeln würden. Zumindest lassen sich solche anhand der Münzbilder nicht feststellen. Das antike Publikum konnte ganz allgemein das römische Konzept von *pietas* erkennen. Dieses notwendige, respektvolle Verhältnis zu den Gottheiten wurde in Rom von beiden Geschlechtern, von Männern und Frauen hergestellt und abgesichert. Dabei konnte die Kaiserin als Erste der römischen Matronen eine repräsentative Rolle spielen. Dennoch ist die Darstellung der Kaiserin als Agierende, etwa beim Opfer, eher selten.<sup>64</sup>

Der zweite Bereich, in dem die Darstellung der Kaiserin auf Münzen problemlos möglich ist, ist ihre Herausstellung als Mutter. Dass der dynastische Aspekt den Kaiser veranlasst haben mag, solche Bilder prägen zu lassen, wurde bereits angesprochen. Die Kaiserin als Mutter ist nicht mehr bloße Privatperson, die mit eigenen Münzbildern die Geschlechtergrenzen übertreten und die Institutionen des Staates usurpieren würde. Wenn leibliche Erben im römischen Kaiserhaus immer wieder Mangelware sind, die Geburt von Kindern entsprechend als öffentliches freudiges Ereignis angesehen wird, so lässt sich erfolgreiches Gebären als Leistung für den Staat interpretieren und rechtfertigt so das Erscheinen der Mütter auf den Bildern der Reichsprägung (Wood 1999: 315). Fruchtbarkeit der kaiserlichen Frauen zeigte an, dass der Segen der Götter auf der ganzen Dynastie ruhte und dass man beruhigt in die Zukunft blicken konnte (Alexandridis 2000: 11).

Die Betonung der Mutterrolle kaiserlicher Frauen ist in Rom jedoch wohl in einem größeren Rahmen zu sehen und bezieht sich nicht nur auf die Fortführung der Familie und der Dynastie. Nicht zuletzt die Münzbilder zeigen immer wieder die Ehrerbietung, die römische Kaiser in ihrer Funktion als Söhne ihren Müttern erweisen. Dies kann postum geschehen, wie im Fall des Caligula und des Claudius, aber auch zu Lebzeiten der

<sup>63</sup> Eine ausführliche Analyse des Verhältnisses der Kaiserin zur Göttin Vesta wird demnächst von Seiten der Verfasserin an anderer Stelle erfolgen.

<sup>64</sup> Vgl. die Opfer der *matres castrorum* vor den Feldzeichen (vgl. oben Anm. 56) und das Medaillon der Julia Domna, dessen Rückseite die Vestalinnen und vielleicht die Kaiserin beim Opfer im Vestatempel zeigt: RIC IV [Septimius Severus] Nr. 587a (identifiziert sechs Vestalinnen); Kent & al. 1973: Taf. 19 Nr. 402 (identifiziert Kaiserin gemeinsam mit den Vestalinnen); ebenso Zwierlein-Diel 1980: 418-21. Zu Julia Domna beim gemeinsamen Opfer mit dem Kaiser vgl. Alexandridis 2002: 228.

Geehrten.<sup>65</sup> Mutterschaft wird in Rom nicht in erster Linie mit der zärtlichen Hege von Säuglingen und Kleinkindern assoziiert. Mutterschaft ist in Rom vielmehr eine anerkannte Form der Ausübung von weiblicher Autorität (Dixon 1988: 168-209, bes. 187ff). Das Verhältnis von Müttern und Söhnen war ein traditionell autoritäres: Söhne sollten und durften auf ihre Mütter hören, dies war ein Gebot der *pietas*. Schon in der Republik hören wir immer wieder von den Müttern erwachsener Söhne, die in deren, aber auch im eigenen Interesse wirken und politisch aktiv sind.<sup>66</sup> Schließlich können die kaiserlichen Frauen zu 'symbolischen' Müttern werden (Wood 1999: 316).

Wenn also die Kaiserinnen seit Marc Aurel über die Severer bis hin zur Tetrarchie offizielle Titel führen wie *mater castrorum*, seit Julia Domna sogar *mater senatus* oder *mater patriae*,<sup>67</sup> so sind das analog erlaubte Ausdrucksformen weiblicher Autorität gegenüber den rein männlichen Institutionen des römischen Staates wie Heer oder Senat. Deren Repräsentationsformen sind ansonsten starr am römischen Männerideal orientiert und bieten für Transgressionen keinerlei Raum. Eine Frau als offizielles Mitglied des Senats wäre undenkbar, der Titel *mater senatus* ist jedoch eine Möglichkeit, den Einfluss der Kaiserin zu benennen, ohne sie mit dem Verdacht einer Transgression der Geschlechtergrenzen zu belasten. Die Betonung der Mutterschaft bedeutet hier nicht einen Platzverweis aus dem 'männlichen' Raum im Sinne einer Beschränkung auf die Wochenstube – im Gegenteil. Als Mutter tritt die römische Kaiserin den traditionellen Vertretern des römischen Staates auf der Basis der *mores maiorum* mindestens gleichberechtigt gegenüber, den Soldaten wie den Senatoren und sogar dem Kaiser selbst.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Bezeichnenderweise zählen die Prägungen von Söhnen für ihre Mütter bereits zu den frühen 'Kaiserinnen'-Münzen der Reichsprägung. Man denke an die erwähnten Münzen des Tiberius für Livia, Caligulas für Agrippina die Ältere; Claudius' für Antonia und Neros für Agrippina die Jüngere; vgl. oben Anm. 7-8.

<sup>66</sup> Zu Julia, der Mutter des Antonius, als Überbringerin eines politischen Angebots vgl. Cassius Dio, *Historia Romana* 48,27,4-5 und Fischer 1999: 78. Zur Beteiligung von Pompeius' Mutter Mucia am Abkommen von Misenum ähnlich Cassius Dio, *Historia Romana* 48,31,1-6 und Appian, *bellum civile* 5,67f, 280-89; vgl. Fischer 1999: 81.

<sup>67</sup> Den Titel *mater patriae* hatte der Senat seinerzeit schon Livia zuerkennen wollen, scheiterte in diesem Fall allerdings am Veto des Sohnes. Tiberius verweigerte seiner Mutter diese Ehrung (Tacitus, *Annalen* 1,14,1; Sueton, *Tiberius* 50,2); vgl. auch Hahn 1994: 37.79 mit Anm. 101; Gross 1962: 48. Zu den Titeln der Julia Mamaea vgl. auch Kettenhofen 1979: 61.

<sup>68</sup> Die Selbstläufigkeit der Titel und die 'fortgeschrittene Institutionalisierung' bei der Vergabe derselben betont zu Recht Alexandridis (2002: 178). Auch dass diese Titel keinen Rückschluss auf die reale politische Funktion der Kaisergattin zulassen, ist richtig. Auf die Ehrenstellung der Kaiserin hatten diese Titel jedoch durchaus Einfluss (gegen

## V. Herrin über die Bilder? Die 'Münzhoheit' der Kaiserin

Die Münzen trugen dazu bei, das Bild der kaiserlichen Familie in der Öffentlichkeit zu prägen – die Frauen dieser Familie inbegriffen. Der Adressatenkreis war tendenziell weitläufig, lässt sich im Einzelnen aber aufgrund der Überlieferungssituation nicht bestimmen. Ob ein Münzbild auch in kleinen Münzeinheiten geprägt wurde oder etwa nur in der Goldprägung, oder ob es gar nur im Bereich der Medaillons eine Rolle spielte, beeinflusste zumindest Umlauf und zahlenmäßige Verbreitung des Bildes und entsprechend den Adressatenkreis.

Auf der anderen Seite ist zu fragen: Hatte die Kaiserin faktisch Möglichkeiten und überhaupt Interesse, das eigene Bild auf den Münzen der Reichsprägung zu platzieren? Wer ist Auftraggeber der Münzen? Und wer bestimmt jeweils das Bildprogramm? Wurden die Bilder von den Empfängern der Münzen überhaupt wahrgenommen? Oder sind sie gar gezielte 'Propaganda'?<sup>69</sup> Die desolate Quellenlage zu diesen Fragen hat eine weitläufige Forschungsdiskussion entstehen lassen, die noch immer andauert.<sup>70</sup> Allgemein gültige Antworten werden sich kaum finden lassen.

Oberster und offizieller Auftraggeber ist ohne Zweifel der Kaiser oder auch der Senat (Wood 1999: 20). Auf seine Anweisung und in seinem Namen handelt, wer auch immer im Einzelnen verantwortlich ist.<sup>71</sup> Inwieweit der Kaiser auf die einzelnen Münzbilder gezielt Einfluss genommen hat, ist umstritten.<sup>72</sup> Auch hier führt wohl kein Weg zu einer unmittelbaren

---

Alexandridis), wenn man mit diesem Begriff nicht institutionalisierte Macht, sondern ihren Platz und ihre Möglichkeiten in der Repräsentation beschreiben will – und darum geht es. Die Beschreibung der Stellung kaiserlicher Frauen im Verhältnis zu den Männern erhielt mit den jetzt offiziell verliehenen *mater*-Titeln eine neue Dimension auf der Basis des *mos maiorum*.

<sup>69</sup> Vgl. Cassius Dio, *Historia Romana* 47,25,3 zu den Münzen der Caesarmörder. Trillmich (1978: 4) charakterisiert die Münzen als wirksamstes Propagandamittel ihrer Zeit, sie hätten fast jedermann im römischen Imperium erreicht. Zu Münzen als Medium herrscherlicher Selbstdarstellung vgl. auch Temporini 2002c: 17.

<sup>70</sup> Vgl. Alexandridis 2002: 182f; Howgego 2000: 81; Gmyrek 1998: 19-23; Bergmann 1998: 91-98; Crawford 1983: 47-64.

<sup>71</sup> Allgemein wird jedenfalls deutlich: Wenn seit Augustus eine Einzelperson im eigenen Namen Münzen prägt, so ist damit ein usurpatorischer Anspruch verbunden (vgl. Herodian 2,15,5). Selbst die eigenständige Bronzeprägung von Städten im Osten des Reichs ist als Problem wahrgenommen worden, wie die Rede des Maecenas bei Cassius Dio (*Historia Romana* 52,30,9) zeigt: "Keiner von diesen Städten soll es erlaubt sein, ihre eigene besondere Prägung ... zu besitzen...".

<sup>72</sup> Trillmich (1978: 4) vertritt die Meinung, bei der Gestaltung der Münztypen habe der Kaiser unmittelbar Einfluss nehmen können und Weisungen erlassen. Die Quellen zur Wahrnehmung von Münzbildern durch die antiken Menschen sind höchst spärlich (vgl. Howgego 2000: 83ff). Wir hören jedoch, dass der Caesarmörder Brutus Münzen schlagen ließ, weil er den Menschen zeigen wollte, dass Caesar tot und die Republik befreit war. Er ging also davon aus, durch die Münzen eine Botschaft übermitteln zu können.



Klärung im Einzelfall, nur im Rückschluss können anhand der Münzen Hypothesen aufgestellt werden. Die Münzen der Reichsprägung formulieren Herrschaftskonzepte, stellen den Kaiser, seine Verdienste, seine Familie dar. Dass hier grundsätzliche Direktiven von Seiten des Kaisers bzw. seines engsten Beraterstabes gegeben wurden, ist mehr als wahrscheinlich. Auch wenn die einzelnen Motive von 'Münzmeistern' ausgewählt worden sein sollten, so konnten diese sich wohl kaum leisten, hier völlig eigene Wege zu gehen, sondern mussten versuchen, die Bilder angemessen zu gestalten. Ob sie hierbei detaillierten Anweisungen gehorchten, ob ausgearbeitete kaiserliche Repräsentationskonzepte vorlagen oder ob sich aktuelle allgemeine Herrschafts- und Geschlechterdiskurse in ihrer Gestaltung niederschlugen, ist unklar. Die Folgen für die Bilder waren wohl jeweils nur graduell unterschiedlich (vgl. Howgego 2000: 80f).

Hatte die Kaiserin Möglichkeiten auf die Münzbilder einzuwirken? Man hat versucht, eine gewisse rechtliche Systematik hier hineinzubringen, die aber letztlich eher Missverständnisse hervorruft, statt weiterzuhelfen: mit der Verleihung des Augusta-Titels habe die Kaiserin das 'Münzrecht' erhalten.<sup>73</sup> Das Ehrenprägerecht<sup>74</sup> für Frauen (was immer man sich darunter vorzustellen hat) sei an den Augusta-Titel gebunden gewesen. Andernorts ist aber zu lesen: "... eine Prägeautorität der Augustae existierte nicht" (Castritius 2002: 176). Der letzten Aussage ist wohl grundsätzlich zuzustimmen, insofern die Kaiserin nicht offiziell in eigenem Namen den Beamten der 'Kaiserlichen Münze' Anweisungen erteilen konnte, gleichgültig ob sie den Augusta-Titel erhalten hatte oder nicht. Ein Prägerecht, wie es etwa regierende hellenistische Königinnen mitunter für sich in Anspruch nahmen, bestand sicher nicht (Kahrstedt 1910: 261-314). Formalrechtlich sind die kaiserlichen Frauen in Rom, wie oft betont worden ist (Eck 1993: 39; Kunst 2000a: 1; Temporini 2002a: 9), lediglich Ehefrauen, Töchter, Schwestern oder Mütter des Kaisers. Frauen sind in Rom – und das ist Teil der Geschlechterkonvention – von staatlichen Ämtern ausgeschlossen. Analog ist 'Kaiserin' kein Amt, ob mit oder ohne Augusta-Titel. Und auch das 'Münzrecht' beim Erhalt des Augusta-Titels ist wohl zu relativieren. Die Kaiserin wurde üblicherweise mit dem Titel Augusta auf den Münzen dargestellt. Ob jedoch die Verleihung des Titels und das Erscheinen auf den Münzen einen Automatismus darstellten, ist eine andere Frage. Rechtlich fixiert dürfte auch dies nicht gewesen sein. Kaiserliche Frauen konnten also wohl weder kraft eigener Entscheidung Münzen mit ihrem Bild in Umlauf setzen, noch konnten sie ein 'Recht' einklagen, zu einem bestimmten Zeitpunkt Münzbilder zu erhalten.

<sup>73</sup> Kahrstedt (1910: 261-314) unterscheidet zwischen Münzrecht und Bildnisrecht: die hellenistischen Königinnen hätten ein regelrechtes Münzrecht besessen.

<sup>74</sup> So Göbl (1978: 80), der dies für die Zeit seit den Flaviern postuliert.

Ein weiterführender Blickwinkel muss wohl weniger die Rechtsverhältnisse als vielmehr die allgemeinen Kommunikationsstrukturen am römischen Kaiserhof berücksichtigen (Winterling 1999; 2003: 28f). Wichtigste Voraussetzung zur Durchsetzung von Interessen war die Nähe zum Kaiser (vgl. Wieber-Scariot 2000: 97; Wood 1999: 10). Personen großer Kaisernähe besaßen wohl die Möglichkeit, wenn sie dies wollten, auch auf die Münzmotive Einfluss zu nehmen.<sup>75</sup> Und in der Frage der 'Nähe', der Möglichkeit einer Kommunikation in eigenem Interesse waren die Frauen der kaiserlichen Familie gegenüber der Mehrheit aus Nichtangehörigen im Allgemeinen im Vorteil.<sup>76</sup>

Man kann sich im Anschluss fragen, ob die kaiserlichen Frauen überhaupt ein Eigeninteresse hatten, ihre persönliche Repräsentation in Gestalt von Münzbildern zu beeinflussen. Münzbilder konstituierten für die Frauen des Kaiserhauses gewiss keinen unmittelbaren Anteil an der Macht, hatten keine institutionellen Folgen.<sup>77</sup> Jedoch mochte gerade die Tatsache, dass nicht jede Frau der kaiserlichen Familie auf Münzen dargestellt wurde, zur Folge haben, dass sich das Prestige der so herausgestellten weiblichen Person mehrte. Diese besaß damit noch immer kein offizielles Amt. Ihre Kaisernähe wurde allerdings demonstrativ nach außen getragen und beeinflusste dann wiederum die Kommunikationsstrukturen am Kaiserhof. Der Einfluss der Dargestellten am Hof, ihre Möglichkeiten, eine inoffizielle aber trotzdem weitverzweigte Klientel aufzubauen, mögen größer geworden sein.<sup>78</sup> Entsprechend ist von einem grundsätzlichen Interesse kaiserlicher Frauen an ihrem öffentlichen Bild auszugehen. Sie mussten sich aber bewusst sein, dass die Sprache der Geschlechterrepräsentation die Herausstellung weiblichen Einflusses nur in ganz beschränkten Chiffren zuließ. Wurde diese Beschränkung nicht beachtet, so konnte der Erfolg ins Gegenteil umschlagen. Zu den zulässigen und Erfolg versprechenden Chiffren gehörte die Demonstration einer glücklichen Ehe, die Kaisernähe signalisierte. Dass es hierbei nicht um leidenschaftliche Liebe zwischen Ehepart-

<sup>75</sup> Vgl. auch Späth (1994: 199f), der die Bereiche der Machtbeziehungen in Anlehnung an die Thesen von James S. Scott (1990) zum 'öffentlichen Protokoll' und zum 'versteckten Protokoll' in Vorgänge 'on-stage' und 'off-stage' gliedert. Eine Einflussnahme kaiserlicher Frauen, wenn sie denn im Bereich der Münzbilder erfolgte, geschah in Rom analog im 'offstage-Bereich'.

<sup>76</sup> Ausdrücklich beschrieben wird das für Agrippina die Jüngere, die als Nichte ungehinderten Zugang zu ihrem späteren Ehemann Claudius gehabt habe (Sueton, Claudius 26,7; Tacitus, Annalen 11,25,5 und öfter). Die *domus* der römischen Eliten – und das Haus des Kaisers stand hier an der Spitze aller *domus* des Reiches – war seit jeher ein Raum gewesen, in dem sich 'politische' und 'private' Bereiche überschnitten (Culham 1997: 199).

<sup>77</sup> Vgl. Späth (1994: 190), der betont, der Kaiser habe sich gehütet, offizielle politische Funktionen an die Frauen seines Hauses zu übertragen.

<sup>78</sup> Zur Bedeutung von Patronage-Beziehungen auch für römische Frauen vgl. Kunst 1998: 450-71; Dixon 1983: 91-112; Dixon 2001: 113-132.

nern gehen durfte, sondern um für Männer und Frauen gleichermaßen angemessene eheliche Werte, wie Eintracht und Loyalität, war Voraussetzung einer erfolgreichen Umsetzung dieser Chiffre (Meyer-Zwiffelhofer 1995: 74ff).

Die beste Möglichkeit, persönlichen Einfluss nach außen zu signalisieren, bot sich jedoch in der Darstellung einer engen Beziehung zum eigenen Sohn – auch diese nicht durch die Herausstellung von Mutterliebe, sondern durch traditionelle wie auch autoritäre *pietas* geprägt.

Politischen Einfluss konnten römische Frauen seit jeher durch ihren Mann ausüben, aber in bester römischer Tradition besonders durch ihren Sohn. Dies galt auch für die Kaiserin. Indem sie ihrem leiblichen Sohn die Nachfolge sichern half, stärkte sie auch ihre eigene Stellung. Der zweite Schritt jedoch bestand darin, die Öffentlichkeit darauf aufmerksam zu machen, dass dieser Sohn eine Mutter hatte, mit der er in bestem Einvernehmen stand und der er traditionelle Ehrerbietung erwies. Als ganz besonders günstig müssen sich Konstellationen erwiesen haben, bei denen die Betonung der mütterlichen Abstammung einerseits den Sohn stärkte, andererseits den Einfluss seiner Mutter vergrößern half. Welchen Adressatenkreis musste sich eine kaiserliche Frau in Rom für dieses Außenbild wünschen? Zum einen war die stadtrömische Oberschicht nach wie vor unverzichtbar. Besonders in diesem Adressatenkreis war es wichtig, die traditionellen Bereiche von Männlichkeit und Weiblichkeit zu achten. Daneben erreichten neue Münzmissionen ganz besonders die Legionen, denn ohne Unterstützung des Militärs war es keinem Kaiser möglich, die Herrschaft aufrechtzuerhalten. So ist es gewiss kein Zufall, dass römische Kaiserinnen schließlich gleichermaßen den Titel *mater Augusti* und *mater castrorum* tragen.

## VI. Bilder der Macht? Repräsentationen römischer Kaiserinnen

Blickt man auf die Quellengattung der Münzbilder, so sind diese allein kein zuverlässiger Indikator für die reale Macht der Frauen des Kaiserhauses. Die Anzahl der erhaltenen Münzbilder und Prägungen lässt für sich genommen keinen Rückschluss zu auf den faktischen Einfluss einzelner kaiserlicher Frauen (so auch Alexandridis 2000: 12; 2002: 219f). Zum einen ist die Überlieferungssituation vom Zufall geprägt. Zum anderen hören wir, dass man mitunter die Münzen eines ungeliebten Vorgängers oder Konkurrenten bewusst aus dem Verkehr zog; auch dies trägt zur 'Verfälschung' des Befundes bei (Cassius Dio, *Historia Romana* 60,22,3; 77,12,6). Würden wir nur aufgrund der Statistik urteilen, so erschiene Faustina die Jüngere als mächtigste Frau der Kaiserzeit. Umgekehrt sind kaiserliche Frauen, deren besonderer Einfluss aus den übrigen Quellen hervor-

geht, nicht automatisch auf den Münzen der Reichsprägung am häufigsten repräsentiert (man denke etwa an Livia oder die beiden Agrippinae).

Die Repräsentation der römischen Kaiserin entwickelt sich in der Reichsprägung nicht vordringlich durch Übernahme hellenistischen Formenguts: die 'Kleopatramünze' bleibt ein Einzelfall, der möglicherweise eher abschreckend gewirkt hat. Unabhängig davon, wie einflussreich sie faktisch sein mochte, war die Kaiserin – im Gegensatz zur Ptolemäerkönigin Kleopatra – institutionell die gesamte römische Geschichte hindurch nur die Gattin des Kaisers und als Frau unfähig ein öffentliches politisches Amt auszuüben. Da sie im Gegensatz zum Kaiser nicht Macht im Sinne von Max Weber (1976: 79), sondern höchstens Einfluss besaß, bedurfte es zumindest vordergründig stets einer Begründung, eines offensichtlichen Verdienstes für den Staat, wenn die kaiserlichen Frauen in der römischen Reichsprägung sichtbar wurden. Diese Verdienste mussten offiziell in Bereichen liegen und in einer Sprache von Zeichen vermittelt werden, die dem weiblichen Geschlecht der Geehrten angemessen erschien und nicht per se schon ein Zeugnis für das Überschreiten der Geschlechtergrenzen darstellte.

Entsprechend entwickelt sich die Sprache der Münzen der Reichsprägung nicht analog zu den tatsächlichen Machtverhältnissen. Die getrennten Sphären von Männlichkeit und Weiblichkeit müssen unbedingt gewahrt bleiben. Es ist nicht möglich, Repräsentationsformen, die für den männlichen Repräsentanten der Macht üblich geworden sind, für die Kaiserin zu übernehmen. Münzen mit offiziellen politischen Machtsymbolen, die traditionell der männlichen Sphäre zugeordnet sind, werden im Zusammenhang mit Frauen vermieden. Ausnahmen, wie im Fall der Julia Mamaea, bestätigen lediglich die Regel.

Wenn also nur in Ausnahmefällen aufschlussreich für die Feststellung der faktischen Macht römischer Kaiserinnen, so liegt das Informationspotential der Bilder auf Münzen wohl eher im Vergleich mit den Bildern der Männer: Welche Art der Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit ist für dieses Medium, das von den Empfängern wohl als offizielle Stimme des Kaiserhauses empfunden worden sein dürfte, zulässig? Wie zeigt man einflussreiche mächtige Männer, den Kaiser, seinen Nachfolger oder seinen Vorgänger und welche Spielräume der Darstellung sind möglich, wenn es gilt, die tatsächlich mehr oder weniger einflussreichen Frauen darzustellen?

Für die Darstellung und Demonstration von Macht gibt es in Rom seit Augustus gewisse Sprachregeln (Winterling 2003: 16). Die Kommunikationsstrategie des Augustus, die eigene reale Macht nur bedingt herauszustellen und der senatorischen Oberschicht eine fiktive republikanische Macht zu belassen, schwächt sich im Lauf der Kaiserzeit ('vom Principat zum Dominat') ab bzw. wird von seinen Nachfolgern willentlich oder unwillentlich nicht immer weitergeführt. Eine parallele Sprachregelung

existiert in Rom jedoch seit jeher zwischen den Geschlechtern. Sie lautet: "Frauen haben keine offizielle Macht über römische Männer". An dieser Sprachregelung hält man eisern fest, und die Frauen des Kaiserhauses als Angehörige der wichtigsten Familie des Reichs sind hiervon besonders betroffen. Für die Kaiserin gilt die genannte Sprachregelung die gesamte Antike hindurch weiter, gegenüber dem Kaiser und gegenüber den rein männlich konstituierten Institutionen des römischen Staates. Dies führt zu einem andauernden Balanceakt für die Angehörigen des weiblichen Geschlechts, die faktisch wohl zentrale wenn auch nicht offizielle Machtstellungen erreichen konnten, denen aber eines massiv verwehrt war, dies 'on-stage' in den Formen der traditionell männlichen Bildersprache der Macht zu zeigen. Die Münzen der Kaiserin sollten und durften – um auf die oben gestellte Frage zurückzukommen – gerade *nicht* als Bilder persönlicher Macht verstanden werden.

Insofern ist von den Münzbildern nicht zu erwarten, dass sie uns die 'historische Wahrheit' römischer Geschlechterverhältnisse unmittelbarer vor Augen führen würden als die literarischen Zeugnisse. Die Bilder tragen nicht zur Aufklärung bei, wenn es um die Analyse der tatsächlichen Zustände geht. Als offizielles Organ des römischen Staates haben sie vielmehr die Aufgabe, die Dinge so darzustellen wie sie idealiter sein sollen. Die Welt der Münzbilder zeigt im Hinblick auf unsere Fragestellung also nicht Realitäten von Macht als historisches Faktum, sondern vielmehr die anhaltende Bedeutung von Geschlechterdiskursen, von denen Kaiser und Kaiserin nicht ausgenommen sind. Die Münzbilder spiegeln das vorsichtige Taktieren entlang der Geschlechtergrenzen, das stets erforderlich war, wenn man die Stellung der kaiserlichen Frauen angemessen abbilden und den Kaiser selbst in seiner Männlichkeit nicht kränken wollte.

Entsprechend werden für die Kaiserin positiv konnotierte Repräsentationselemente verwendet, die traditionell mit dem weiblichen Bereich verbunden und somit zulässig sind. Mächtige Frauen können als Personifikationen wichtiger Tugenden abstrahiert, mit Göttinnen verglichen, vielleicht sogar mit bestimmten göttlichen Eigenschaften ausgestattet werden. Im sakralen Bereich besteht (wenn auch nur selten) die Möglichkeit als Akteurinnen dargestellt zu werden, die im althergebrachten Ritual das Bestehen des Staates mitgarantieren helfen. Oder aber die kaiserliche Repräsentation macht sie zu Müttern im römischen Sinn: nicht zu Pflegerinnen von Kleinkindern, sondern zu mütterlichen Autoritätspersonen gegenüber den Legionen, dem Senat und schließlich der *patria*, dem gesamten römischen Reich.

## ABKÜRZUNGEN

- RIC I<sup>2</sup> = Sutherland, Carol H.V., 1984, *The Roman Imperial Coinage*. Bd. I (überarbeitete Fassung): From 31 BC to AD 69, London.
- RIC II = Mattingly, Harold & Sydenham, Edward A., 1926, *The Roman Imperial Coinage*, Bd. II: *Vespasian to Hadrian*, London.
- RIC III = Mattingly, Harold & Sydenham, Edward A., 1930, *The Roman Imperial Coinage*, Bd. III: *Antoninus Pius to Commodus*, London.
- RIC IV,1 = Mattingly, Harold & Sydenham, Edward A., 1938, *The Roman Imperial Coinage* Bd. IV,1: *Pertinax to Geta*, London.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alexandridis, Annetta, 2002, *Von Livia bis Iulia Domna. Die Frauen des römischen Kaiserhauses in statuarischer, epigraphischer und numismatischer Überlieferung*, Mikrofiche Rostock.
- 2000, "Exklusiv oder bürgernah? Die Frauen des römischen Kaiserhauses im Bild", in: *Kunst & Riemer* 2000: 9-28.
- Bastien, Pierre, 1993, *Le Buste Monétaire des Empereurs Romains II*, Wetteren.
- Bergmann, Marianne, 1998, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz.
- Bleckmann, Bruno, 2002, "Die severische Familie und die Soldatenkaiser", in: *Temporini* 2002: 265-339.
- Burnett, Andrew M. & Crawford, Michael H. (ed.), 1987, *The Coinage of the Roman World in the Late Republic*, Oxford.
- Castritius, Helmut, 2002, "Die flavische Familie: Frauen neben Vespasian, Titus und Domitian", in: *Temporini* 2002: 162-186.
- Crawford, Michael, 1983, "Roman Imperial Coin Types and the Formation of Public Opinion", in: *Brooke, Christopher N. L. (ed.), Studies in Numismatic Method Presented to Philipp Grierson*, Cambridge, 47-64.
- Culham, Phyllis, 1997, "Did Roman Women have an Empire?", in: *Golden, M. & Toohey, P. (ed.), Inventing Ancient Culture*, London, 192-204.
- Dixon, Suzanne, 1983, "A Family Business: Women's Role in Patronage and Politics at Rome 80-44 B.C.": *Classica et Mediaevalia* 34, 91-112.
- 1988, *The Roman Mother*, London & Sydney.
- 2001, *Reading Roman Women. Sources, Genres and Real Life*, London.
- Eck, Werner, 1993, *Agrippina, die Stadtgründerin Kölns. Eine Frau in der frühkaiserzeitlichen Politik*, Köln.
- 2002, "Frauen neben Caligula, Claudius und Nero", in: *Temporini* 2002: 103-163.
- Fischer, Robert Alexander, 1999, *Fulvia und Octavia. Die beiden Ehefrauen des Marcus Antonius in den politischen Kämpfen der Umbruchszeit zwischen Republik und Prinzipat*, Berlin.
- Gardner, Jane, 1995, *Frauen im antiken Rom. Familie, Alltag, Recht*, München.
- Gmyrek, Carola, 1998, *Römische Kaiser und griechische Göttin. Die religiös-politische Funktion der Athena/Minerva in der Selbst- und Reichsdarstellung der römischen Kaiser*, Mailand.

- Göbl, Robert, 1978, *Antike Numismatik*, München.
- Gross, Walter H., 1962, *Julia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie*, Göttingen.
- 1964, "Augustus und Livia": *Archäologischer Anzeiger* 35, 51-60.
- Grueber, Herbert A., 1910, <sup>2</sup>1970, *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, Bd. II, London, Neudruck mit Ergänzungen, Oxford.
- Hahn, Ulrike, 1994, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses und ihre Ehrungen im griechischen Osten anhand epigraphischer und numismatischer Zeugnisse von Livia bis Sabina*, Dissertation, Saarbrücken.
- Hallett, Judith 1984, *Fathers and Daughters in Roman Society*, Princeton.
- Hamer, Mary, 1993, *Signs of Cleopatra. History, Politics, Representation*, London & New York.
- Howgego, Christopher, 2000, *Geld in der Antiken Welt. Was Münzen über Geschichte verraten*, Darmstadt.
- Kahrstedt, Ulrich, 1910, *Frauen auf antiken Münzen*: *Klio* 10, 261-314.
- Kent, John P. & al., 1973, *Die römische Münze*, München.
- Kettenhofen, Erich, 1979, *Die syrischen Augustae in der historischen Überlieferung*, Bonn.
- Kraft, Konrad, 1978, *Kleine Schriften II*, Darmstadt.
- Kunst, Christiane, 1998, "Zur sozialen Funktion der Domus. Der Haushalt der Kaiserin Livia nach dem Tod des Augustus", in: Kneißl, P. & Losemann, V. (Hg.), *Imperium Romanum, Festschrift Karl Christ zum 75. Geburtstag*, Stuttgart, 450-71.
- 2000a, "Die Rolle der römischen Kaiserfrau. Eine Einleitung", in: Kunst & Riemer 2000: 1-6.
- Kunst, Christiane & Riemer, Ulrike (Hg.), 2000, *Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen*, Stuttgart.
- Mannsperger, Dietrich 1974, *ROM. ET AUG. Die Selbstdarstellung des Kaisertums in der römischen Reichsprägung (Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II.1)*, Berlin & al. 945ff.
- Meyer, Kathryn Evers, 1992, *Optima mater: The Life of Agrippina the Younger*, Ann Arbor.
- Meyer-Zwiffelhofer, Eckhard, 1995, *Im Zeichen des Phallus. Die Ordnung des Geschlechtslebens im antiken Rom*, Frankfurt & New York.
- Riemer, Ulrike, 2000, "Was ziemt einer kaiserlichen Ehefrau? Die Kaiserfrauen in den Viten Suetons", in: Kunst & Riemer 2000: 135-155.
- Scott, James S., 1990, *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, New Haven & London.
- Späth, Thomas, 1994, "'Frauenmacht' in der frühen römischen Kaiserzeit? Ein kritischer Blick auf die historische Konstruktion römischer Kaiserfrauen", in: Dettenhofer, M.H. (Hg.), *Reine Männersache? Frauen in Männerdomänen der antike Welt*, Köln & al., 159-205.
- 1994b, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Tacitus. Zur Konstruktion der Geschlechterbilder in der römischen Kaiserzeit*, Frankfurt a.M. & New York.
- 2000, "Agrippina minor: Frauenbild als Diskurskonzept", in: Kunst & Riemer 2000: 115-133.

- 2000b, "Skrupellose Herrscherin? Das Bild der Agrippina minor bei Tacitus", in: Wagner-Hasel, B. & Späth, Th. (Hg.), *Frauenwelten in der Antike*, Stuttgart & Weimar, 262-281.
- Strack, Paul. L., 1933, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jh. Die Zeit des Hadrian*, Stuttgart.
- Sydenham, Edward A., 1952, *The Coinage of the Roman Republic*, London.
- Temporini Gräfin Vizthum, Hildegard, 1978, *Die Frauen am Hof Trajans: Ein Beitrag zur Stellung der Augustae im Principat*, Berlin & New York.
- (Hg.), 2002, *Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora*, München.
- 2002a, Vorwort und Einleitung, in: Temporini 2002 (Hg.): 9-19.
- 2002b, Die julisch-claudische Familie. Frauen neben Augustus und Tiberius, in: Temporini (Hg.) 2002: 21-102.
- 2002c, "Die Familie der 'Adoptivkaiser' von Traian bis Commodus", in: Temporini 2002 (Hg.): 187-264.
- Trillmich, Walter, 1978, *Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius. Agrippina Maior und Antonia Augusta auf Münzen*, Berlin.
- Weber, Max, 1976, *Soziologische Grundbegriffe*, Tübingen.
- Wieber-Scariot, Anja, 1999, *Zwischen Polemik und Panegyrik. Frauen des Kaiserhauses und Herrscherinnen des Ostens in den Res Gestae des Ammianus Marcellinus*, Trier.
- 2000, "Vorhang zur Macht – Herrschaftsteilhabe der weiblichen Mitglieder des spätantiken Kaiserhauses", in: Kunst & Rieme 2000: 97-112.
- Winkler, Lorenz, 1995, *Salus. Vom Staatskult zur politischen Idee*, Heidelberg.
- Winterling, Aloys, 1999, *Aula Caesaris. Studien zur Institutionalisierung des römischen Kaiserhofes in der Zeit von Augustus bis Commodus (31 v.Chr. - 192 n.Chr.)*, München.
- 2003, *Caligula. Eine Biographie*, München.
- Wood, Susan E., 1999, *Imperial Women: A Study in Public Images, 40 BC-AC 68*, Leiden.
- Zanker, Paul, 1987, *Augustus und die Macht der Bilder*, München.
- Zwierlein-Diel, Erika, 1980, "Simpuvium Numae", in: Cahn, H. & Simon, E. (Hg.) *Tainia. Festschrift für Roland Hampe*, Mainz, 405-422.





# Kinder und ihre Betreuungspersonen auf den neuassyrischen Palastreliefs\*

Irène Schwyn

Kinderbetreuung ist kein zentrales Thema der neuassyrischen Palastreliefs. Dennoch und vielleicht gerade deswegen könnten diese Reliefs einen einzigartigen Blick auf die Vorstellungen antiker Geschlechterrollen im Zusammenhang mit Kinderbetreuung bieten.

## I. Bemerkungen zu neuassyrischen Palastreliefs

Vom 9.-7. Jh.v.Chr. war das neuassyrische Reich mit seinem Zentrum im heutigen nördlichen Irak die vorherrschende militärische und politische Macht im Nahen Osten. Infolge seiner militärischen Übermacht beherrschte es ganz Mesopotamien, Syrien und die Levante, zeitweise sogar Teile von Ägypten ebenso wie Teile des heutigen Iran. In dieser Zeit baute jeder der Könige seinen eigenen Palast in einer der wichtigsten Städte: Ninive, Kalchu oder Dur-Sarrukin. Die Wände dieser Paläste wurden mit Flachreliefs dekoriert. An den Eingängen standen Wächterfiguren, die den Palast schützen sollten, im Inneren dienten diese Reliefs der Verherrlichung des Königs und sollten Besucher nachhaltig beeindrucken.<sup>1</sup>

Für die Geschichtsschreibung sind diese Reliefs besonders interessant, weil sie nicht einfach eine Machtsymbolik reproduzieren, sondern Darstellungen und Beschreibungen von aktuellen Ereignissen und Leistungen des

---

\* Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung einer Arbeit, die ich im Rahmen des Nachdiplomstudiums "Bibel und Archäologie" an der Universität Freiburg (Schweiz) eingereicht habe (vgl. Schwyn 2000). Ich danke Prof. Christoph Uehlinger, der mir damals großzügig ein unveröffentlichtes Manuskript über das Tragen von Kleinkindern in prophetischen Bildworten zur Verfügung stellte, dem ich viele Anregungen und Informationen zur Betreuung von Kleinkindern entnehmen konnte.

<sup>1</sup> Es handelt sich um Assurnasirpal II. (883-859), Salmanassar II. (858-824), Tiglat-Pileser III. (745-727), Sargon II. (721-705), Sanherib (704-681), Asarhaddon (bis 669) und Assurbanipal (661-631).

betreffenden Königs bieten. Bei den Reliefs handelt es sich um große, komplexe Bilderzyklen, die handwerkliche Qualität ist ausgezeichnet, Herkunft und Verwendungszweck sind bekannt, ihre Entstehung lässt sich mit einer Spanne von wenigen Jahren datieren, und die bildlichen Darstellungen sind begleitet von dazugehörigen Texten.

Es ist wichtig sich bewusst zu machen, dass es sich bei diesen Bildern um Propaganda handelt. Die assyrischen Könige wurden so dargestellt, wie sie gesehen werden wollten. Schon die Themen der Darstellungen geben einen offensichtlichen Hinweis: Wir sehen den König, wie er Gesandtschaften verschiedener Nationen empfängt, die kommen, um Tribut abzuliefern – so wird der Zweck des Besuches regelmäßig gedeutet –, wir sehen den König auf der Löwen- oder Onagerjagd, wir sehen die Errichtung wichtiger Gebäude, namentlich der Paläste selbst, und wir sehen Krieg. Kinder werden im Zusammenhang mit dem letztgenannten Thema abgebildet.

Außerdem müssen wir uns bei der Interpretation der Reliefs bewusst bleiben, dass sie eine überwiegend 'männliche' Welt darstellen. Die nachfolgenden Ausführungen zur Kinderbetreuung werden das nicht widerspiegeln und sind insofern atypisch. Alle, die sich an der Jagd oder an Bauarbeiten beteiligen, sind erwachsene Männer. Alle Dienstboten und Soldaten sind erwachsene Männer. Sogar die Wächterfiguren, eingeschlossen die nichtmenschlichen, sind männlich. Frauen finden sich nur in drei Typen von Szenen: a) in einer einzigartigen Bankettszene, in der König Assurbanipal mit Königin Assur-sarrat einen Sieg feiert (Barnett 1976: Pl. 65 BM 124920), b) als Bewohnerinnen von belagerten Städten und c) als Kriegsgefangene, die vom assyrischen Militär deportiert werden. Kinder sind noch seltener: mit einer Ausnahme (vgl. die elamitischen MusikerInnen bei Layard 1853: Pl. 149) finden sie sich nur unter den Deportierten. Kurz, wenn wir nach geschlechtsspezifischen Aspekten der Kinderbetreuung auf diesen Reliefs fragen, suchen wir nach Antworten zu einem Thema, für das sie nie gedacht waren.

Weitere Probleme bei der Interpretation hängen mit der Wiederentdeckung und Publikation der Reliefs zusammen.<sup>2</sup> Ausgegraben wurden sie seit der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, nach den damaligen Methoden. Heute fehlen in den meisten Zyklen Steinplatten, die seit der Entdeckung wieder verlorengegangen sind, und Teile aus dem gleichen Zyklus können sich inzwischen irgendwo zwischen Bagdad, Paris, London oder gar den USA befinden. Außerdem wurde mehr als eine der Platten zersägt. Die Publikationen, besonders die frühen, waren nicht sonderlich an den verschiedenen Gruppen von Deportierten interessiert. Diese sind daher

<sup>2</sup> Vgl. dazu Barnett & Bleibtreu & Turner 1998: 3-7; Botta & Flandin 1849/50; Paterson 1917.

oft nur in den Wiedergaben ganzer Zyklen zu sehen, Detailfotografien oder -zeichnungen, die uns z.B. Informationen zum Geschlecht eines Kindes geben könnten, sind oft nur zufällig entstanden.

## II. Darstellungen von Kinderbetreuung

Wie erwähnt finden sich Frauen und Kinder fast ausschließlich unter den Gruppen der Deportierten, also Menschen, die einst eine vom assyrischen Militär eroberte Stadt bewohnten und jetzt gezwungen werden, sich woanders niederzulassen.<sup>3</sup> Die Deportationsdarstellungen sind sich sehr ähnlich, und alle zeigen Menschen in einer Zwangslage.

Trotz der stereotypen Szenen sind die Details sehr unterschiedlich gestaltet. Die 144 Kinder, die ich gefunden habe, sind zwischen einigen Monaten alt und fast erwachsen. Die Kinder werden auf den Schultern getragen oder gestillt, sie gehen an der Hand einer erwachsenen Person oder werden sonst von Erwachsenen begleitet, sie erhalten von Erwachsenen zu trinken, werden hochgehoben oder sitzen auf einem Karren oder einem Esel.<sup>4</sup> Die meisten Kinder werden eindeutig von einer erwachsenen Person begleitet, bei den wenigen Kindern, die innerhalb der Gruppen ohne eindeutige Begleitperson sind, handelt es sich meist um Jugendliche. Da auf den Darstellungen weit mehr Erwachsene als Kinder deportiert werden, ist für jedes Kind eine erwachsene Bezugsperson verfügbar.

Interessanterweise finden sich keine Darstellungen von Kleinkindern, die in einem Tuch an der Brust oder auf dem Rücken getragen werden, auch nicht unter den ägyptischen Deportierten, obwohl diese Praxis in Ägypten schon länger Brauch war.<sup>5</sup> Dieses Detail dürfte damit zu erklären sein, dass die Reliefs eher assyrische Vorstellungen von Kinderbetreuung reflektieren als solche der deportierten ethnischen Gruppen. Ebenso wenig gibt es Darstellungen von Kindern, die schwer arbeiten. Jugendliche tragen vielleicht Wasserschläuche oder führen ein Packtier, aber auch das ist nicht zwingend.<sup>6</sup> Wenn sie Lasten tragen, wirken diese nicht übermäßig schwer. Auch kümmern sich in der Regel Erwachsene um Kinder, nicht die älteren Geschwister. Einzig wenn mehrere Kinder auf dem gleichen Karren oder Esel sitzen, hält sich das kleinere in der Regel an einem älteren fest (Layard

<sup>3</sup> Zu den Hintergründen der Deportationen und der dabei verfolgten Strategien vgl. Bustenay 1975.

<sup>4</sup> Ob es sich bei einigen dieser Esel eventuell doch um Pferde oder Maultiere handelt, ist im Zusammenhang dieses Artikels irrelevant und wird daher hier nicht diskutiert.

<sup>5</sup> Vgl. beispielsweise Brunner-Traut 1998: 147 Abb. 28 (Szene aus Märchenpapyrus der 19./20. Dynastie im British Museum).

<sup>6</sup> Paterson 1917: Pl. 71-73; Detailfoto: Albenda 1983: 85; Barnett 1976: Pl. 18; Layard 1853: Pl. 34.50; Layard 1849: Pl. 83.

1853: Pl. 22). Während die Folter von erwachsenen Männern durchaus auf den Reliefs dargestellt wird, werden Frauen aus eroberten Städten<sup>7</sup> und Kinder in der Regel über die mit der Deportation verbundenen Strapazen hinaus nicht behelligt – das Kind, das von einem Soldaten an den Haaren gezogen wird, ist ein Einzelfall.<sup>8</sup>

### III. Geschlechtsspezifische Aspekte der Kinderbetreuung

Namentlich interessiert hier, ob es Unterschiede gibt in der Darstellung von Mädchen und Knaben, ob es Unterschiede gibt zwischen Männern und Frauen in der Kinderbetreuung, und ob es Hinweise darauf gibt, wessen Vorstellungen und Sozialstrukturen sich in den Reliefs widerspiegeln.

Die Kleidung und Kopfbedeckung von Erwachsenen identifiziert die dargestellten Personen jeweils eindeutig als männlich oder weiblich, und gibt ihre ethnische Herkunft an. Hingegen gibt die Darstellungsweise keine weiteren Hinweise auf das Alter, und nur selten weitere Angaben zum sozialen Status (ausführlich Wäfler 1975). Für die Kinder gilt beinahe das Umgekehrte: ihre Größe und die Art, wie sie betreut werden, gibt uns brauchbare Hinweise auf ihr Alter. Hingegen ist es oft unmöglich, ihr Geschlecht zu bestimmen. Namentlich die kleineren Kinder sind oft nackt, und ihre Frisur ist in der Regel nicht geschlechtsspezifisch. Nur bei knapp der Hälfte der Kinder konnte ich das Geschlecht mit mehr oder minder großer Sicherheit bestimmen. Darunter überwiegen Jugendliche, welche die gleiche Kleidung wie die Erwachsenen tragen, während die zahlreichen kleineren Kinder unterrepräsentiert sind. Von den Kindern mit bestimmtem Geschlecht sind 42 Knaben und 25 Mädchen. Es ist unklar, ob es sich bei dieser Überzahl an Knaben um intendierte Darstellung oder um ein unreflektiertes kulturelles Vorurteil handelt. Möglich ist auch, dass assyrische BetrachterInnen einen Teil der für uns nicht bestimmbar Kinder als Mädchen wahrgenommen haben.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Frauen aus nomadisch lebenden Gruppen werden in den Darstellungen hingegen geschlagen und möglicherweise auch vergewaltigt (Staubli 1991: 67-99). Auf einer Wandmalerei von Til Barsip ist auch ein (hier nicht berücksichtigtes) arabisches Kind dargestellt, das zwar im Moment, soweit erkennbar, nicht malträtiiert wird, die Szenerie lässt aber eine zukünftige grobe Behandlung möglich erscheinen (Staubli 1991: Abb. 59).

<sup>8</sup> Barnett & Bleibtreu & Turner 1998: II Nr. 104a Pl. 85 Court VI (I). Das propagandistische Gegenstück dazu ist das Kind, das spielerisch nach der Waffe eines Soldaten greift (Barnett 1976: Pl. 19).

<sup>9</sup> Eine Liste der Kinder findet sich als pdf-Datei in Schwyn 2000. Zu ergänzen sind darin noch Barnett & Bleibtreu & Turner 1998: II Abb. 72a Pl. 68 Room V unterstes Register; Abb. 129a Pl. 94 Court VI (I).

### III.1 Die Kinder

Von den 25 Mädchen sitzen 10 auf einem Karren oder Esel (pl. 23,1). Das passt zu der Tatsache, dass unter den erwachsenen Deportierten Frauen reiten oder fahren, Männer hingegen nicht. Jüngere Knaben reiten oder fahren manchmal.<sup>10</sup>

In der kleinen Gruppe von Kindern, die irgendeine Arbeit verrichten, lassen sich einige geschlechtsspezifische Unterschiede feststellen. Mädchen wie Knaben tragen Wasserhäute und ähnliche Lasten. Hingegen werden Tiere von Knaben oder Kindern unbestimmbaren Geschlechts geführt. Dagegen handelt es sich, wenn mehrere Kinder auf dem gleichen Karren oder Esel sitzen und ein älteres sicherstellen muss, dass ein jüngeres nicht herunterfällt, bei diesem älteren in der Regel um ein Mädchen. Auch diese Unterschiede reflektieren die Rollen unter den Erwachsenen.<sup>11</sup>

### III.2 Die Betreuenden

Nach der Darstellung der Reliefs ist Kinderbetreuung vorwiegend Frauensache. Eine große Mehrheit der Betreuenden sind Frauen (92 Frauen gegenüber 23 Männern, dazu vier Personen, deren Geschlecht sich wegen Beschädigungen der Reliefs nicht bestimmen lässt). Die kleinsten Kinder, die gestillt und / oder auf den Armen<sup>12</sup> getragen werden, sind sie immer bei Frauen, und von den Kleinkindern, die auf den Schultern getragen werden, werden 24 von Frauen getragen und nur fünf von Männern.<sup>13</sup> Auch ältere Kinder, die weniger Betreuung brauchen, sind vorwiegend in der Begleitung von Frauen. Die einzige Ausnahme sind Kinder, die auf einem Karren oder Esel sitzen, in der Regel wird das Tier von einem Mann geführt.<sup>14</sup> Allerdings ist hier wohl der Mann in erster Linie für das Tier, nicht für die Kinder zuständig.

Einige Detailbeobachtungen: Unter den Erwachsenen, die einem Kind aus einem Schlauch zu trinken geben, befindet sich nur ein Mann, aber sechs Frauen.<sup>15</sup> Abgesehen von den auf den Armen getragenen Kindern ist das der kleinste Männeranteil unter den Bezugspersonen der Kinder, hier

<sup>10</sup> Layard 1853: Pl. 22.35.58; Barnett & Falkner 1962: Pl. 3-4; Barnett 1976: Pl. 18f.23.36.67f; Barnett & Bleibtreu & Turner 1998: II Nr. 291.293.645.

<sup>11</sup> Vgl. zum ganzen Abschnitt Anm. 6.

<sup>12</sup> Barnett 1976: Pl. 19.29.67; Layard 1849: Pl. 67A; Layard 1853: Pl. 33.42.

<sup>13</sup> Albenda 1986: Pl. 97; Layard 1849: Pl. 83; Layard 1853: Pl. 18.22.30.37.50; Barnett 1976: Pl. 17.19.29.36.60.67; Barnett & Bleibtreu & Turner 1998: II Nr. 72.129.282; Barnett & Lorenzini 1975: Abb. 46.

<sup>14</sup> Vgl. Anm. 10.

<sup>15</sup> Barnett 1976: Pl. 28.30.60f.69; Layard 1853: Pl. 35; Barnett & Bleibtreu & Turner 1998: II Nr. 292.

wo es im weitesten Sinn um Nahrung geht. Der größte Männeranteil findet sich bei den Bezugspersonen jener Kinder, die sich beim Gehen an der Kleidung eines Erwachsenen festhalten, also in einer Situation, wo das Kind den Kontakt von sich aus herstellt (pl. 23,2).<sup>16</sup>

Am auffälligsten ist jedoch die Tatsache, dass sich zwar Frauen um Knaben und Mädchen jeden Alters kümmern, kein Mann aber ein Kind betreut, das eindeutig ein Mädchen ist. Nach der Darstellung der Reliefs ist die Betreuung von Kleinkindern Frauensache. Mädchen bleiben in dieser Frauenwelt, während Knaben mit der Zeit Zugang zur Männerwelt finden. Allerdings verlassen die Knaben die Frauenwelt keineswegs, auch unter den älteren Knaben übersteigt die Anzahl der Frauen unter den Bezugspersonen jene der Männer leicht (15 zu 13).<sup>17</sup>

### *III.3 Wessen soziale Strukturen spiegeln die Reliefs?*

In Bezug auf Kleidung und Pflanzenwelt gaben die assyrischen Kunsthandwerker regionale und ethnische Unterschiede sehr sorgfältig wieder (vgl. Wäfler 1975; Bleibtreu 1980). Hingegen konnte ich keine solchen Unterschiede in Bezug auf Kinderbetreuung feststellen.

Drei ethnische Gruppen sind groß genug, um sie diesbezüglich zu vergleichen, nämlich die Deportierten von Juda, Elam und Chaldäa. Es gibt gewisse Unterschiede zwischen den Gruppen, aber diese scheinen mit der Herstellung der Reliefs zusammenzuhängen, nicht mit unterschiedlichen Bräuchen unter den Dargestellten. So sind alle Kinder, die hochgehoben werden, aus Chaldäa.<sup>18</sup> Getragen werden aber Kinder von überall her. Es ist offensichtlich, dass die Kunsthandwerker hier eine neue Szene entwarfen und sie dann gleich mehrfach benutzten.

## **IV. Zusammenfassung**

Der Schluss, dass die Reliefs in erster Linie die Gender-Vorstellungen der Hersteller oder der Auftraggeber reflektieren, liegt nahe.<sup>19</sup> Indikatoren dafür sind:

<sup>16</sup> Layard 1853: Pl. 18f.22; Barnett & Bleibtreu & Turner 1998: Nr. 174f.372.383b.448; Barnett 1976: Pl. 18.67.69.

<sup>17</sup> Vgl. Anm. 10 und Barnett 1976: Pl. 18.20.69; Layard 1856: Taf 13A.F; Layard 1849: Pl. 20; Layard 1853: Pl. 22f.31.34; Albenda 1983: 85; Amiet 1977: Abb. 107f.

<sup>18</sup> Layard 1853: Pl. 35; Barnett 1976: Pl. 28ff.60.

<sup>19</sup> Da Hersteller und Auftraggeber aus unterschiedlichen sozialen Schichten stammen, sind deren Vorstellungen nicht unbedingt identisch.

- Die Darstellungen von Kinderbetreuung sind generell sehr schematisch und einheitlich.
- Es gibt keine regionalen Unterschiede, die auf Beobachtungen der dargestellten Volksgruppen zu beruhen scheinen.
- Praktiken der Kinderbetreuung, die von einzelnen ethnischen Gruppen angewendet wurden, wie das Tragen von Kleinkindern in einem Tuch, sind nicht dargestellt.
- Das geringe Interesse an Frauen und Kindern in diesen Darstellungen macht eine sorgfältige Beobachtung unwahrscheinlich.

Gleichzeitig zeigen die Reliefs eine deutliche geschlechtsspezifische Aufgaben- und Rollenteilung bezüglich Kinderbetreuung:

- Frauen kümmern sich um Kinder jeden Alters und Geschlechts.
- Die Betreuung der kleinsten Kinder ist ausschließlich Frauensache.
- Wenn Männer sich um Kinder kümmern, dann um ältere Knaben, aber auch deren Betreuung wird weiterhin zu einem großen Teil von Frauen geleistet.

## BIBLIOGRAPHIE

- Albenda, Pauline, 1983, "Western Asiatic Women in the Iron Age. Their Image Revealed": *Biblical Archaeologist* 46, 83-88.
- 1986, *The Palace of Sargon, King of Assyria – Monumental Wall Reliefs at Dur-Sharrukin, from Original Drawings Made at the Time of their Discovery in 1843-1844* by Botta and Flandin, Paris.
- Amiet, Pierre, 1977, *Die Kunst des Alten Orient*, Freiburg i.Br.
- Barnett, Richard D. & Falkner, Margarete, 1962, *The Sculptures of Assur-Nasir-Apli II, Tiglath-Pileser III, Esarhaddon, from the Central and South-West Palaces at Nimrud*, London.
- Barnett, Richard D. & Lorenzini, Amleto, 1975, *Assyrische Skulpturen im British Museum*, Recklinghausen.
- Barnett, Richard D., 1976, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Ninive (668-627 B.C.)*, London.
- Barnett, Richard D. & Bleibtreu, Erika & Turner, Geoffrey, 1998, *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Niniveh*, 2 volumes, London.
- Bleibtreu, Erika, 1980, *Die Flora der neuassyrischen Reliefs*, Wien.
- Botta, Paul-Emile & Flandin, M. Eugene, 1849/50, *Monuments de Ninive*, Paris.
- Brunner-Traut, Emma, 1998, *Alltag unter Pharaonen*, Freiburg.
- Bustenay, Oded, 1975, *Mass Deportations and Deportees in the Neo-Assyrian Empire*, Wiesbaden.
- Layard, Austen Henry, 1849, *The Monuments of Niniveh*, London.
- 1853, *A Second Series of the Monuments of Niniveh*, London.
- 1856, *Niniveh und Babylon*, Leipzig.
- Paterson, Archibald, 1917, *Assyrian Sculptures – Palace of Sinacherib*, The Hague.



- Staubli, Thomas, 1991, Das Image der Nomaden im Alten Israel und der Ikonographie seiner sesshaften Nachbarn (*Orbis Biblicus et Orientalis* 107), Freiburg CH & Göttingen.
- Schwyn, Irène, 2000, Kinderbetreuung im 9.-7. Jahrhundert. Eine Untersuchung anhand der Darstellung auf neuassyrischen Reliefs: *lectio difficilior* 1/2000 [www.lectio.unibe.ch/00\\_1/k.htm](http://www.lectio.unibe.ch/00_1/k.htm) (2.9.05).
- Wäfler, Markus, 1975, Nicht-Assyrer neuassyrischer Darstellungen, Neukirchen-Vluyn.

# Mutter und Söhne in der Bildkunst Griechenlands: Klassisches Athen und hellenistisches Pergamon

Ruth Lindner

In der Vasenmalerei Athens spielt die Mutter-Kind-Thematik eine untergeordnete Rolle. Der Sohn wird oft zwischen Frauen hin und hergereicht. Als Mütter sind Frauen auch auf Grabstelen oder weißgrundigen Lekythen charakterisiert. Oft wenden sich auf Vasenbildern die Söhne den Vätern zu. Im Mythos können jene die künftigen Rächer des Vaters an verräterischen Müttern, allen voran Eriphyle, sein. Die Darstellung des Muttermordes ist in der attischen Vasenmalerei zwar nicht gesichert, doch wird die gewaltsame Loslösung des Theseus von seiner Mutter Aithra thematisiert. Es ist Aufgabe der Frauen, den Verlust der Söhne an die Männerwelt der Polis oder im Krieg zu ertragen. Ausdruck von Emotionalität wird in der Klassik zurückgedrängt. Zurückhaltend und selten sehen wir Gesten der Klage im Mythenbild, etwa bei Achilleus' Mutter Thetis. Gegenbilder sind mythische Mütter, die den Mord am gemeinsamen Sohn als Waffe gegen den Vater kehren. Ein in seiner Deutung für das Athen des 5. Jh.v.Chr. ambivalentes Beispiel ist Prokne. Als Bild für den gefährlichen Übergang der Parthenos zur Frau und Mutter stellten Vasenmaler die Gefährdung der Danae durch ihren gegen den Willen des eigenen Vaters geborenen Sohn Perseus dar. In den Bildern attischer Vasen scheinen gerade mythische Mütter ihre Söhne eher zu gefährden oder von ihnen gefährdet zu werden, als durch sie Vorteil und Statuserhöhung zu erfahren. Ein hellenistisches Bildprogramm, das Attalos II. und Eumenes II. zu Ehren ihrer verstorbenen Mutter Apollonis zusammenstellen ließen, versammelt dagegen mythische Rettungstaten von Söhnen an ihren Müttern. Die Auftraggeber mussten dabei auf entlegendste Bild- und Textquellen zurückgreifen, was die Neuartigkeit eines Programms solchen Inhalts zeigt. Die Herrscherinnen des Hellenismus partizipierten durch ihre Söhne an der Macht. Doch auch in diesem von Söhnen gestifteten Bildprogramm sind Mütter überwiegend Schützlinge, nicht Beschützerinnen ihrer Söhne.

## I. Einleitung

In *Les enfants d'Athéna* entwirft Nicole Loreaux ein auf der literarischen Überlieferung basierendes Panorama athenischen Autochthonieverständnisses, in dem die Frau als Bürgerin ausgegrenzt und auch ihre Mutterschaft marginalisiert erscheint (vgl. Loreaux 2000: 23-27). Ins Zentrum ihrer Argumentation stellt sie dabei den Mythos von der Entstehung des attischen Urkönigs Erichthonios, der aus dem Sperma hervorging, das Hephaist auf den Schenkel der unwilligen Athena ejakulierte und das von der Göttin abgestreift und zur Erde geschleudert wurde. In der attischen Erde wächst Erichthonios heran und wird von Ge, der Erdmutter, an die Kourotrophos Athena übergeben. Nicht durch die Mutter, sondern durch Fürsorge der Stadtgöttin bzw. realiter durch die Institutionen der Polis wird das männliche Kind zum Mann und Bürger.

Die Aufnahme des Erichthonios in die Obhut der Athena gehört zu den beliebten Themen der attischen Vasenmalerei.<sup>1</sup> Für das Formenspektrum der Bildträger ist bemerkenswert, dass es neben Symposiongefäßen wie Krater und Schale auch Gefäße aus dem Bereich eher weiblichen Gebrauchs wie Salb-, Wasser- und Vorratsgefäße (Bauchlekythos, Hydria und Pelike) umfasst. Von besonderem Interesse sind die auf die Akropolis von Athen geweihten Fragmente von mindestens drei Lutrophoren, Ritualgefäßen für das hochzeitliche Bad, die wohl schon dem fortgeschrittenen 5. Jh.v.Chr. angehören (Kron 1976: E 8-10 Taf. 3). Betrachten wir die Übergabeszenen als Bildquelle im visuellen Symbolsystem dürfen wir konstatieren, dass in ihnen ein für das klassische Athen universaler Grundgedanke codiert ist, der den Anspruch der Mutter an den Sohn hinter dem Primat der Männergemeinschaft des Staates zurücktreten lässt.

Auf einem gegen 400 v.Chr. entstandenen Kelchkrater des Kadmos-Malers in Richmond, Virginia, beugt Athena sich von der Akropolis, die als kleine Felsformation angedeutet ist, der bis zu den Knien aufgestiegenen Ge entgegen, um den Säugling entgegenzunehmen, welcher die Arme verlangend nach ihr ausstreckt. Die Kourotrophos nimmt sich fast zärtlich des Schützlings an. Neben ihr, vom Bildrand überschritten, schwebt Nike (Reeder 1996: 261 Nr. 71 mit Farabbildung).

Ein 1555 n.Chr. im Auftrag der Margarete von Parma, Statthalterin der Niederlande, entstandenes Gemälde von Girolamo Mazzola Bedoli in der Galleria Nazionale in Parma hat ein nicht unähnliches Sujet und steht gleichzeitig in einem spannungsvollen Kontrast zu der antiken Szene. Eine gewappnete Personifikation der Stadt Parma umfasst kniend einen Knaben, dessen unbestimmte Gesichtszüge und ausweichender Blick seine herrscher-

<sup>1</sup> Kron 1976: 55-60 Nr. E 1-10, Taf. 1-4; Reeder 1996: 46 Abb. 19-20; 87f Abb. 54; 254-261 Nr. 67-71 mit Farabbildung; Neils 2000: 35ff Taf. 72-74.

liche Pose Lügen strafen. Links oben jedoch verkündet Fama seinen zukünftigen Kriege ruhm (Greer 2003: 17 mit Abbildung). Die Rolle der Mutter, die ihren Sohn in die Hände der ‘Amme’ gegeben hat, ist hier eine ganz andere. Die Mutter ist als Auftraggeberin indirekt im Bild. Margarethe von Parma, selbst machtgewohnt und politisch aktiv, plant die Zukunft ihres Sohnes Alessandro. Sie ist darin anderen Renaissancegestalten wie Katharina und Maria von Medici vergleichbar, die zugunsten ihrer Söhne ehrgeizig waren, und sie zugleich skrupellos als Vehikel eigener Machtspiele missbrauchten. Die Polis Athen bot in klassischer Zeit keinen guten Nährboden für diese Konstellation.

Vor dem so aufgespannten Hintergrund möchte ich im Folgenden zwei Komplexe von Bildern betrachten, nämlich zuerst die attische Vasenmalerei des 5. Jh.v.Chr., beginnend mit einigen nicht mythologischen Grundsituationen, ergänzt und erweitert durch Bilder mythologischen Inhalts, insbesondere Gegen- und Drohbilder, die nur im Mythos dargestellte Extremsituationen wie Mutter- und Sohnesmord thematisieren, und schließlich das Mythologem, das Walter Burkert (1979: 6) als “the girl’s tragedy” definiert hat. Der kontrastierende zweite Komplex, das Bildprogramm vom Tempel der Apollonis in Kyzikos, dessen Bildthemen uns durch literarische Epigramme und kurze Beschreibungen wenigstens schriftlich überliefert sind, unterscheidet sich nicht nur in seiner Gattung sondern auch in Entstehungszeit und -ort und kann über regionale und historische Veränderungen der Ideologie des Mutter-Sohn-Verhältnisses und ihrer Visualisierung im Kunstwerk Auskunft geben. Zusammenfassend will ich kurz die Frage nach einer möglichen Kompensation des zumindest vorübergehenden Verzichts auf den Sohn und nach einer weiblichen Lesung der vorgestellten Mythenbilder aufwerfen.

## II. Mutter und Sohn auf attischen Vasen

### *II.1 Grundsituationen*

In dem viele Tausende Bilder umfassenden Corpus der attischen Vasenmalerei spielt die Mutter-Kind-Thematik keine große Rolle. Schon Larissa Bonfante (1997: 174) hat auf die außerordentliche Seltenheit des Motivs der stillenden Mutter in der griechischen Kunst hingewiesen. In Alltagsszenen der attischen Vasenmalerei fehlt das Motiv völlig.<sup>2</sup> Nährerinnen und PflegerInnen griechischer Kinder waren Ammen und Pädagogen. Die Frau hatte die Kinder in den Oikos des Mannes hinein zu gebären (vgl. Reinsberg

<sup>2</sup> Vgl. Stähler 1967: 9 Taf. 2. Er schließt einen Hinweis auf das Stillen des Knaben aus.

1993: 28-79). Der Verlust der Söhne an die Polis, an die Welt der Männer, war alltägliche Erfahrung attischer Frauen.

Weibliche Fruchtbarkeit sollte im Hochzeitsritual bestätigt und kommuniziert werden. Dazu wurde der Braut ein männliches Kind gereicht. Diese Sitte ist literarisch nicht belegt, findet sich aber auf drei Hochzeitskesseln, deren Bilder ohne strenge Fixierung auf zeitliche oder räumliche Einheit hochzeitliche Rituale wiedergeben. Der Frauenbadmaler zeigt auf einem in München aufbewahrten Hochzeitskessel aus der Zeit um 430 v.Chr. den transitorischen Moment des Empfangens und Wiederhergebens des Knaben besonders prägnant.<sup>3</sup>

In Szenen des Frauengemaches sind Kinder nicht so häufig, wie man angesichts der hohen Ansprüche an die Fruchtbarkeit der Ehefrauen erwarten würde.<sup>4</sup> Auch in diesem Kontext vermittelt das Bild kaum eine stabile Bindung. Auffällig oft ist die Zweisamkeit von Mutter und Kind aufgebrochen. Männliche Kleinkinder wenden ihre Aufmerksamkeit von der nur mitunter als Amme gekennzeichneten Trägerin weg oder werden intermediär zwischen zwei Frauen, meist wohl Mutter und Amme, hin und her gereicht (pl. 24,1).<sup>5</sup> Für ein selbstgenügsam scheinendes Spiel einer Mutter mit ihrem im Schoß gehaltenen Söhnchen gibt es in der attischen Vasenmalerei nur wenige Beispiele, eine rotfigurige Pyxis in Manchester aus der Zeit um 460 v.Chr. (Lewis 2002: 82 Abb. 2) und eine weißgrundige Lekythos in Los Angeles, die gegen 420 v.Chr. zu datieren ist (Packard & Clement 1977: Taf. 36).

Weißgrundige Lekythen verdienen, wegen ihres Gebrauchs als Grabbeigabe oder Grabschmuck gesondert betrachtet zu werden. Ihre Bilder vereinigen Hinterbliebene und Verstorbene. Diese auf die Funktion hin ausgerichtete Ikonographie ist im 4. Jh.v.Chr. in Attika für reliefierte Grabstelen aufgenommen und modifiziert worden (Lewis 2002: 82; Sojc 2005: 46-49). In der Regel reagiert die mit dem Grabrelief in Erinnerung gerufene Mutter nicht auf die Zuwendung des von der Amme oder einer Verwandten getragenen Kindes, sondern bleibt unerreichbar. So kann bildsprachlich der

<sup>3</sup> Reeder 1996: 227ff Nr. 56 mit Abbildung; Cavalier 1997: 427 Abb. 124. Vgl. Pfuhl 1940: Abb. 768; Roberts 1973: Taf. 86, 10.

<sup>4</sup> Lewis 2002: 81ff Abb. 2.25-2.26; vgl. dazu Blinkenberg & Johansen 1931: Taf. 164, 1. Als Mutter mit Kind(ern) gedeutet z.B. bei Neils & Oakley 2003: 236f.240 Nr. 36f.42 alle mit Abbildung.

<sup>5</sup> Kinder, getragen oder gereicht, bei Rühfel 1984a: 29 Abb. 15; Oakley 1990: 44 Nr. 144 Taf. 116; KH London, Sotheby's Greek Vases from the Momirovic Collection, Auction 7<sup>th</sup> July 1994, Nr. 337 mit Farbtafel; Cavalier 1996: 114 Abb. 42; Tzachou-Alexandri 2000: 110-120 Abb. 8. 11; Neils & Oakley 2003: 230 Nr. 29 mit Abbildung; Oakley 2004: 42 Abb. 14; 47 Abb. 21. Die Choenkanne in Erlangen, auf der ein älteres Mädchen ein Kleinkind hält, das seine Arme zu einer über ihm aufgehängten Traube ausstreckt, zeigt m.E. der Ikonographie der Gattung entsprechend Kinder im Spiel unter sich (anders Rühfel 1984a: 166 Abb. 98; Lewis 2002: 156 fig. 4.18). Zu Ammen in Frauengemachszenen allgemein vgl. Schulze 1998: 22f.

unwiderrufliche Verlust, aber auch die Tatsache zum Ausdruck gebracht werden, dass die Verstorbene das 'Telos' der Mutterschaft, besonders der Hervorbringung männlicher Nachkommen, also zukünftiger Bürger und Krieger, erreicht hat. Drei weißgrundige Lekythen, eine in Havanna, eine in London und eine in Athen, auf denen in der am Grabmal sitzenden Frau wohl das Bild einer jung verstorbenen Mutter zu erkennen ist, nehmen dieses Motiv bereits vorweg.<sup>6</sup> Um eine junge Mutter mit ihrem Söhnchen könnte es sich auf einer Lekythos in Zürich handeln. Sicher ist sie keine Dienerin, da sie mit dem auf den Stufen des Grabmals sitzenden jungen Leichtbewaffneten in der Geste der *dexiosis* verbunden ist. Das Kind wendet sich dabei lebhaft dem Sitzenden, wohl dem verstorbenen Vater, zu (pl. 24,2). Auf einer um 460 v.Chr. entstandenen weißgrundigen Lekythos in Berlin steht ein Krieger mit abgenommenem Helm einer Frau gegenüber, die ihm ein Wickelkind reicht. Ein antiker Betrachter mag sich an Hektors letzten Abschied von Andromache erinnert haben, bei dem der Vater fürsorglich, um den kleinen Sohn nicht zu ängstigen, den schrecklich drohenden Helm vom Kopf genommen hatte. Homer lässt eine Amme, nicht die Mutter, Astyanax tragen (Ilias 6,400). Auf der weißgrundigen Lekythos jedoch kann das Kind, wie Carola Reinsberg (1993: 76 Abb. 29) es formuliert, als "Unterpfand der Berechtigung und Erfüllung" der Ehegemeinschaft verstanden werden. Ganz ähnlich schafft ein dem Vater die Ärmchen zustreckendes Söhnchen eine Verbindung zwischen gewappnetem Hopliten und der ihn tragenden Frau auf den beiden Seiten einer rotfigurigen Amphora panathenäischer Form in London (Neils & Oakley 2003: 68 Abb. 8).

Auf gleich lebhafte Weise dem Vater freudig zugewandt ist ein Kleinkind auf Mythenbildern schwarz- und rotfiguriger attischer Vasen der ersten Hälfte des 5. Jh.v.Chr., die Herakles mit Deianeira und seinem Söhnchen Hyllos zeigen (Boardman 1988: 834 Nr. 1674-1678 Taf. 558). Diese idealen Familienbilder lassen nichts von der tragischen Wendung ahnen, die Sophokles in seinen 438 v.Chr. aufgeführten 'Trachinierinnen' düster gestaltet. Die Tragödie gipfelt im Selbstmord der Deianeira und in den Selbstvorwürfen des Hyllos, der seine Mutter zu Unrecht des Mordes am Vater bezichtigt hatte. Es muss für die hier betrachteten vorsophokleischen Bilder allerdings offen bleiben, ob sie den Gedanken an den späteren Konflikt zwischen Mutter und Sohn bei Betrachter und Betrachterin bereits evozierten.

<sup>6</sup> Olmos 1993: 220 Nr. 103 mit Abbildung; Reeder 1996: 145f Nr. 13 mit Farabbildung; Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce 1946, Bulletin Correspondance Hellénique 71/72 (1947/48), 382-422, Taf. 60. Vgl. Rohde 1968: 21 Taf. 72; Rühfel 1984b: 120f Abb. 49. Die Deutung der klagenden Frau mit Kind neben dem Grabmal als verstorbene Mutter ist verfehlt, da Klagegesten in den Bildern weißgrundiger Lekythen auf Grabbesucher beschränkt sind. Auf weiteren weißgrundigen Grabbildern trägt eine Mutter (?) einen toten Knaben (Wehgartner 1991: 23ff Abb. 2 Taf. 8, 4-6) oder hält einem männlichen Kleinkind eine Traube bzw. ein Vögelchen entgegen (Pfuhl 1940: Abb. 533. 540).

## II.2 Extremsituationen in mythischen Szenen

Söhne der Väter, mitunter sogar zukünftige Rächer, sind Knaben in den seit der archaischen Zeit verbreiteten Szenen vom Abschied ausziehender Krieger, in denen Mythen- und Alltagsbild mit der Zeit ikonographisch verschmelzen. Schon im zweiten Viertel des 6. Jh. schuf ein korinthischer Künstler die Darstellungen des zorngefüllten Auszugs des Amphiaraios, der mit gezücktem Schwert den Kampfswagen besteigt. Die Geste drückt nicht Kampfbereitschaft aus, sondern richtet sich drohend gegen seine Frau Eriphyle, die ihn, bestochen mit der Halskette der Harmonia, zum verhängnisvollen Aufbruch ohne Wiederkehr zwang. Eriphyle steht mit der Kette in der Hand im Palast und blickt dem Ausziehenden nach. Unmittelbar hinter Amphiaraios steht sein Sohn und Rächer Alkmaion, die Arme nach dem scheidenden Vater ausgestreckt. Dieses Schema ist auch von attischen Vasenmalern der archaischen Zeit übernommen worden und war sehr beliebt. Mitunter wurde in der schwarzfigurigen Vasenmalerei Athens auch der Auszug anonymer Krieger in ähnlicher Weise gestaltet (Spiess 1992).

In der rotfigurigen Vasenmalerei des 5. Jh. verliert sich das Thema des ausziehenden Kriegers mit zurückgelassenem Kind bald (Wich 2001: 42f). Trotz fehlenden Namensbeischriften ist der Bezug zum mythischen Auszug des Amphiaraios gesichert. Doch nur auf der Schale des Kleophrades-Malers trägt Eriphyle den kleinen Sohn Amphilochos selbst (Schefold & Jung 1989: 71 Abb. 52). Auf einer Kalpis in St. Petersburg ist es die Amme, die den Kleinen im Arm hält.<sup>7</sup> Der ältere Sohn, Alkmaion, dagegen klammert sich an den Vater, während Eriphyle in banger Vorahnung diesem das Schwert reicht (Schefold & Jung 1989: 73 Abb. 54), oder Alkmaion erhält selbst das Schwert, mit dem er den Vater rächen soll (Krauskopf 1981b: 697 Nr. 26 Taf. 559). Beide Darstellungen sind vom Verhängnis zukünftigen Muttermordes überschattet.

Besonders deutlich wird die Diskrepanz von Idylle und drohendem Unheil auf dem Schulterbild einer Hydria in Berlin aus den Jahren um 430 v.Chr. (pl. 24,3).<sup>8</sup> Es ist das einzige Bild einer stillenden Mutter in der attischen Vasenmalerei. Die hier nicht erkennbare Inschrift nennt sie Eriphyle, den Säugling Alkme[i]on. Die Kampfhähne, die Eriphyle betrachtet, hat Elke Böhr als Zeichen des seelischen Zwiespalts der Figur vor der Annahme des Bestechungsgeschenkes interpretiert. Den Bildfiguren haben Betrachter und Betrachterin das Wissen voraus, dass der Sohn, den Eriphyle am Busen nährt, sich gegen sie wenden und als Rächer seines Vaters ihr Mörder werden wird. Der Tod der Eriphyle

<sup>7</sup> Krauskopf 1981b: 697 Nr. 25 Taf. 558. Vgl. Eriphyle bei der Entgegennahme der Halskette mit Amme und Söhnchen (Lezzi-Hafter 1986: 844 Nr. 6 mit Abbildung).

<sup>8</sup> Krauskopf 1981b: 697 Nr. 27 Taf. 559; Bonfante 1997: 175; Böhr 2002: 50ff Taf. 26.

durch die Hand ihres Sohnes ist in der attischen Vasenmalerei des 5. Jh.v.Chr. aber wohl nie dargestellt worden.<sup>9</sup>

Neben Alkmaion kennt die griechische Mythologie einen weiteren Muttermörder, Orestes, der seine Mutter Klytaimnestra tötet, um ihren Mord am Vater zu rächen. Mit Klytaimnestra zugleich wird ihr Liebhaber und Mordgenosse Aigisthos Opfer des Orestes. Im griechischen Theater, das sich dieses Stoffes seit Aischylos angenommen hat, werden Mordtaten nicht auf offener Bühne vorgeführt, sondern erzählt, allenfalls werden die Leichen auf die Bühne gerollt. Das hat griechische bildende Künstler allerdings nicht davon abgehalten, das auf der Bühne nur Erzählte zu imaginieren. Obwohl jedoch der Tod des Aigisthos vor allem in der ersten Hälfte des 5. Jh. bei den attischen Vasenmalern ein beliebtes Thema ist, kann die Bedrohung der Klytaimnestra aus den Bildern allenfalls erschlossen werden.

Auf einer Pelike des Berliner Malers in Wien, die um 500 v.Chr., also Jahrzehnte vor der dramatischen Fassung des Stoffes durch Aischylos, entstanden ist, durchbohrt Orestes den vom Thron sinkenden Aigisthos mit seinem Schwert. Er blickt nach links, scheinbar einer fliehenden Frau nach. Tatsächlich führt sein Blick aber wohl um das Gefäß herum zum Bild der Gegenseite, auf dem Klytaimnestra, die mit dem Beil ihrem Liebhaber zu Hilfe eilt, von Talthybios, dem Herold des Agamemnon, zurückgehalten wird (Knoepfler 1993: 42 Taf. 2-3; vgl. Morizot 1992: 76f). Kein Werk eines attischen Vasenmalers des 5. Jh. kann mit Sicherheit als Darstellung des Muttermordes des Orestes interpretiert werden.<sup>10</sup> Obwohl also der Muttermord im Namen des Vaters als Extremsituation der Mutter-Sohn-Beziehung in der griechischen Mythologie und Dramenliteratur verhandelt wird, scheint er in der Bildkunst mit ihrer dauerhaften Präsenz und Wirkungsmacht tabuisiert und auf ein unproblematisches Ersatzobjekt, Aigisthos, verschoben worden zu sein.

Anders steht es mit der Thematisierung der gewaltsamen Loslösung des Sohnes von der Mutter. Christiane Sourvinou-Inwood hat eine umfangreiche Reihe von Darstellungen als tödliche Bedrohung der Medea durch ihren Stiefsohn Theseus interpretiert (Sourvinou-Inwood 1979: 29-41 und passim). Das Gros dieser Reihe konstituiert sich aus recht belanglosen Szenen der Verfolgung einer jungen Frau durch einen Mann, der in der gesenkten Rechten ein entblößtes Schwert hält. Die Bilder gehören demnach allesamt zum verbreiteten Typus der sog. Liebesverfolgung und sind zu unspezifisch, um sicher mit mythologischen Namen etikettiert zu werden. Ausgangspunkt von Sourvinou-Inwoods Überlegungen war jedoch das hier abgebildete Innenbild einer Schale des Makron in St. Petersburg

<sup>9</sup> Einige wenige Vasen wurden auf Alkmaion und Eriphyle gedeutet (vgl. dagegen aber Krauskopf 1981a: 549ff).

<sup>10</sup> Einige Darstellungen sind als ungesichert zusammengestellt bei Morizot 1992: 78.



(pl. 25,1). Ein junger Mann in Ausfallstellung handhabt darauf sein Schwert. Eine Frau greift ihm bittflehend ans Kinn. Ihr ist der Name Aithra beigeschrieben. Aithra ist die leibliche Mutter des Theseus, die dessen Vater Aigeus in Troizen schwängerte und verließ, nachdem er als Erkennungszeichen für den Sohn Sandalen und Schwert unter einem großen Felsblock verborgen hatte. Herangewachsen stemmt Theseus den schweren Stein beiseite und erlangt die Zeichen seiner väterlichen Herkunft. Mit diesen macht er sich auf den Weg nach Athen zu seinem Vater.

Sourvinou-Inwood sieht keinen Anlass für die Bedrohung der Mutter durch Theseus und glaubt an eine Verwechslung von Mutter und Stiefmutter durch den Vasenmaler. Medea nämlich ist tatsächlich die sprichwörtlich böse Stiefmutter, die nach der Ankunft des Theseus in Athen versucht, diesen gefährlichen älteren Rivalen ihres eigenen Sohnes von Aigeus zu vergiften und dafür außer Landes gejagt wird. Dieser Annahme möchte ich entgegenhalten, dass man bei einem qualitätsvollen Stück einen unbewiesenen Fehler nicht zum Angelpunkt einer Argumentation machen sollte. Ich gehe von der Richtigkeit der Namensbezeichnung aus und möchte mit Alan Shapiro keine tödliche Bedrohung der Aithra erkennen. Vielmehr zeigt der Maler ein ungestümes Sich-Losreißen von der Mutter, die ihrerseits den Sohn bittet, sich nicht in Gefahr zu begeben. Nach dem Auffinden der Erkennungszeichen nämlich beginnt die mythische Mutter Aithra sich gegenüber dem erwachsenen Sohn allzu behütend-mütterlich und damit nicht der patriarchalischen Polishnorm entsprechend zu verhalten. Theseus möchte sich auf dem von Räubern und Ungeheuern bedrohten Landweg zu seinem athenischen Vater männlich bewähren, während seine Mutter und der Großvater ihm den sicheren Weg übers Meer schmackhaft machen wollen. Der Abschied des Theseus von seiner Mutter birgt also durchaus Konfliktpotential.

Eine attische Mutter oder Ehefrau hatte beim Auszug eines jungen Kriegers – als solcher kann ja auch der Auszug des Theseus verstanden werden – klaglos zu assistieren, eine Spende auszubringen oder ihm die Waffen zu reichen, wie dies auf Hunderten attischer Vasen gezeigt ist. Emotionalität ist nur in wenigen Fällen leicht angedeutet.<sup>11</sup> Mythische Mütter dagegen entsprechen, wie schon für Aithra gezeigt, nicht immer dem Polishideal. Thetis verbirgt ihren Sohn Achilleus gar auf der Insel Lemnos unter den Töchtern des Königs Lykomedes. Sie will damit seinen frühen, wenn auch ruhmreichen Tod im Krieg verhindern. Selbst Homer, der die Lykomedesepisode noch nicht kennt, lässt Thetis ihrem ausziehenden Sohn neben den Waffen eine Truhe voller warmer Decken mitgeben (Ilias 16,220-224). In der späteren Überlieferung verhält sich

<sup>11</sup> Wich 2001: 47ff. Ausnahmen: Stamnoi des Kleophon-Malers in München, St. Petersburg und Cambridge. Borbein 1984: 264 Taf. 46,2; 47,1-2; Reeder 1996: 154ff Nr. 18.

Thetis erst nach dem Eintritt des Achilleus in die Kriegshandlungen und dem Verlust seiner Waffen beim Tod des Patroklos 'angemessen' im Sinne der Polisideologie, indem sie Achilleus in Analogie zu attischen Rüstszenen mit einer neuen Panhoplie aus der Werkstatt des Hephaistos ausstattet.

Die Bilder der Waffenübergabe können aber mit der Trauer um Patroklos und implizit um den früh verstorbenen Sohn verbunden sein. Der Maler einer in London aufbewahrten Pelike aus dem Jahrzehnt 470/60 v.Chr. zeigt dies durch die dem antiken Betrachter aus sepulkralem Kontext bekannte Gestik der Thetis, die sich leicht vorbeugt und den verhüllt sitzenden Sohn mit beiden Armen umfängt (pl. 25,2). Eine spätarchaische Tontafel aus der Zeit um 500 v.Chr. im Louvre stellt die in der Klassik als exzessiv empfundene weibliche Trauergestik in charakteristischer Weise vor. Die Mutter, inschriftlich gekennzeichnet, umfasst den Kopf des jungen Verstorbenen (Denoyelle 1994: 112 Nr. 51 mit Farbtafel). Auch aus klassischer Zeit ist dieser Klagegestus in Bildern der Prothesis junger und reifer Männer bezeugt (fig. 1).



fig. 1 Prothesis mit Klagenden, rotfigurige Lutrophore des Kleophrades-Malers, um 490 v.Chr. Paris, Louvre, CVA Louvre (8) Taf. 56 [Merthen 2005: R114; vgl. R104.113]

Unter den zahlreichen, oft nicht von anonymen Rüstszenen zu unterscheidenden Darstellungen besitzt das Bild der Londoner Pelike in seiner Betonung mütterlicher Emotionalität und in seiner Überlagerung von Totenklage und Waffenübergabe eine einzige Parallele.<sup>12</sup> Nur in wenigen

<sup>12</sup> Spitzamphora des Oreithyia-Malers in Zürich (Robertson 1992: 142 Abb. 145; Merthen 2005: VI C7).

attischen Mythenbildern des 6. und frühen 5. Jh. ist am Beispiel der Göttin Eos und ihres vor Troja tödlich verwundeten Sohnes Memnon die Trauer der Mutter um den gefallenen Sohn thematisiert (Weiss 1986: 783-786 Nr. 317-324.328-333).

Die griechische Klassik ist geprägt von der Zurückdrängung der Emotionalität, vor allem der weiblichen. Die weibliche Dominanz im Begräbnisritual wird reglementiert und möglichst ins Innere des Hauses, in einen öffentlich nicht sichtbaren Bereich verbannt. Vor allem die nach den Perserkriegen einsetzenden Staatsbegräbnisse Gefallener marginalisieren die weiblichen Angehörigen. Die bei der Prothesis, der Aufbahrung, übliche ritualisierte Klage war ihnen dort nicht möglich. Leichenreden feiern den Ruhm der Gefallenen der Polisgemeinschaft (Wagner-Hasel 2000: 91).

Ich halte es für keinen Zufall, dass um gefallene Söhne trauernde Mütter aus der klassischen Vasenmalerei Athens verbannt scheinen, auch wenn nach dem Ende der Perserkriege kämpferische Auseinandersetzungen nie aufhörten und im letzten Drittel des 5. Jh.v.Chr. der Peloponnesische Krieg das Leid der Frauen um gefallene Angehörige zur allgegenwärtigen Erfahrung machte.<sup>13</sup> Auch die Reihe der Darstellungen der ihren Sohn Memnon bergenden oder um ihn trauernden Göttin Eos setzt sich nach ca. 480 nicht fort, obwohl in einer Bildschöpfung des Douris aus dem Jahrzehnt 490/80, in der die geflügelte Göttin den erstarrten, von vielen blutenden Wunden gezeichneten Körper ihres Sohnes in zärtlicher Hinwendung umfasst, in Ausdruck und Komposition eine Qualität erreicht war, die an die christliche Pietà erinnert.<sup>14</sup>

Die archetypische Klagende der griechischen Mythologie ist jedoch Prokne, die in eine Nachtigall verwandelte Mörderin ihres Sohnes Itys (Loraux 1998: 57-65). Im Gegensatz zum Muttermord ist der Sohnesmord in der attischen Vasenmalerei des 5. Jh. sicher belegt. Er wird in dieser Zeit nicht durch die Tat der Barbarin Medea repräsentiert, sondern durch die Tat der Prokne, Tochter des attischen Urkönigs Pandion und Gemahlin eines barbarischen Fremden, nämlich des Thrakerkönigs Tereus. Über die Beweggründe für den Mord gibt es differierende Überlieferungen. Die ältere, außerattisch-homerische macht die Eifersucht der Prokne auf den Kinderreichtum ihrer Schwester zum Motiv. Bei dem nächtlichen Versuch, einen Sohn der Schwester zu töten, trifft Prokne im Wahn versehentlich ihr eigenes Kind. Die jüngere, bekanntere Version liefert die attische Tragödie in Sophokles' 'Tereus'. Mit der Mordtat rächt Prokne ihre von Tereus vergewaltigte und verstümmelte Schwester. Wie im Medeamythos wird der Sohn des Vaters zum Werkzeug der mütterlichen Rache. Drastisch schildert

<sup>13</sup> Trauergestik findet sich nicht explizit bei Müttern sondern eher bei alten Männern (Vätern) am Kriegergrab; vgl. Wehgartner 1985: passim.

<sup>14</sup> Weiss 1986: 784 Nr. 24 mit Abbildung; Denoyelle 1994: 126 r. 126 Farbtafel.

ein noch in archaischer Tradition stehendes Vasenbild den Sohnesmord. Heftig drückt die Mutter, hier als Aedon/Nachtigall bezeichnet, das widerstrebende und bittflehende Kind auf die Kline nieder und sucht es mit dem Schwert am Hals zu durchbohren (pl. 25,3).<sup>15</sup>

Eine an prominenter Stelle, auf der Akropolis von Athen, aufgestellte hochklassische Statuengruppe des Bildhauers Alkamens ist dagegen der sophokleischen Version verpflichtet und verdichtet sie in den spannungsgeladenen Augenblicken vor der Tat, in dem Itys sich ahnungsvoll an die um Entscheidung ringende Mutter schmiegt (Touloupa 1994: 528 Nr. 11 Taf. 420). Der erstarrte Moment gibt dem Betrachter Zeit, die Güter abzuwägen, die hier in Frage stehen: Loyalität zum Geschwister aus der väterlichen Familie und der absolute Anspruch eines Vaters auf sein Kind.<sup>16</sup> Das frühere Vasenbild lässt diese Reflexion nicht zu. Egal welche Version der Maler zu Grunde gelegt haben mag, hier ist Prokne rasende, gefährlich unkontrollierte und unkontrollierbare Täterin. Die Mutter verschuldet den Verlust des Sohnes, den sie dem Anspruch des Vaters nicht zugesteht.

### *II.3 The 'Girl's Tragedy'*

Von Bedrohung und Verlust handelt auch das Mythologem der 'girl's tragedy'. In Erweiterung und Komplizierung einer Grundsituation impliziert es ausgehend von der häufig gewaltsamen Schwängerung durch einen Fremden, Gott oder Heros Drohung und Strafe durch den Vater oder seinen Stellvertreter, im Extremfall sogar die Tötung der Mutter. Üblich sind Aussetzung des Kindes und/oder der Mutter, eine Zeit des Exils und der Erniedrigung der Mutter und eine lange Trennung von Mutter und Sohn. Mitunter ergibt sich beim ersten Treffen mit dem herangewachsenen Sohn die Gefahr von Inzest oder Sohnes- bzw. Muttermord. Erst die Wiedererkennung wendet das Schicksal der Heroine. Sie wird befreit, an ihren angestammten Platz zurückgeführt und vom Sohn gerächt (Lindner 1999: 6).

<sup>15</sup> Vgl. die Schale des Onesimos (?) in Basel, auf der zwei Frauen das Kind halten. Die Rolle der Mutter ist hier nicht klar zu definieren. Sie könnte Täterin, Helferin beim Mord oder gar Beschützerin des Kindes sein (Sparkes 1985: 31 33 Taf. 36; Touloupa 1994: 527 Nr. 3 Taf. 419; March 2000: 133 Abb. 7.5).

<sup>16</sup> Klöckner 2005: 260-263 (mir erst nach Abschluss des Manuskriptes bekannt geworden) erkennt in Proknes Entscheidung für die väterliche Familie und gegen den Sohn ein positives Paradigma. Der Wertekonflikt lässt sich aber m.E. binär nicht lösen, da die Tötung des Sohnes zwangsläufig auch eine Infragestellung der väterlichen Ordnung darstellt. Die nichtgriechische Abstammung des Tereus könnte dabei den Anspruch des Vaters auf den Sohn zu Gunsten der attischen Gemeinschaft sogar geschwächt und damit die Tat der Prokne noch problematischer gemacht haben. Vgl. etwa das bei Herodot (6,137-140) überlieferte Verhalten der von Pelasgern entführten attischen Frauen, die ihre von den Fremden empfangenen Söhne als Athener erziehen.

Als einzige der Heroinnen, deren mythische Biographie von diesem Muster bestimmt ist, haben attische Vasenmaler des 5. Jh.v.Chr. Danae, die Mutter des Perseus von Zeus, im Umgang mit ihrem heimlich und gegen den Willen des Vaters empfangenen Söhnchen dargestellt (Lindner 1999: 9-11 Abb. 9-10). Die Maler folgten dabei einem nur gering variierten Schema. Danae und ihr kleiner Sohn befinden sich in oder neben der Lade, in der beide nach dem Willen des erzürnten Vaters auf dem Meer ausgesetzt werden sollen. Die Aussetzungsszene, meist auf Hydrien und Lekythen anzutreffen, kann als Bildformel für den notwendigen aber gefährlichen Übergang der Parthenos in den Status der Frau und Mutter gelesen werden (Reeder 1996: 272).

Obwohl die Taten des Danaesohnes Perseus ein attisches Publikum offenbar stark interessierten, setzen attische Vasenmaler des 5. Jh. die in die Fremde verschlagene Danae nicht mehr zu ihrem erwachsenen Sohn in Beziehung. Der Fokus bleibt auf der Episode des Übergangs. Die Versteinierung des Polydektes durch das Haupt der Medusa haben attische Vasenmaler zwar dargestellt, doch scheint diese nicht als Rache des Perseus am Peiniger seiner Mutter, sondern, ganz aus männlichem Blickwinkel, als Folge einer Auseinandersetzung zwischen Polydektes und seinem Stiefsohn interpretiert worden zu sein (Lindner 1999: 10 Abb. 11). Als Rettungstat hat erst der Hellenismus die Tat gepriesen. Die attische Vasenmalerei thematisiert die Gefährdung nicht den Triumph der Mutter durch den Sohn.

### III. Mutter und Söhne im Bildprogramm des Tempels der Apollonis in Kyzikos

Eine Darstellung des Perseus mit dem Medusenhaupt gehört zum eingangs erwähnten Bildprogramm am Tempel der Apollonis in Kyzikos, dessen Säulen mit neunzehn Relieftafeln geschmückt waren. Der leider immer noch nicht lokalisierte Tempel wurde der vergöttlichten Verstorbenen in ihrem Geburtsort von ihren königlichen Söhnen, den Herrschern von Pergamon, Attalos II. und Eumenes II., wohl in den Jahren 170/160 v.Chr. geweiht.

Die Bildtäfelchen, genannt Stylopinakia, verherrlichten mythische Akte frommer Wahrnehmung der Sohnespflicht, deren Themen in Epigrammen der *Anthologia Graeca* überliefert sind.<sup>17</sup> Der Text bezeugt die Anbringung an den Säulen und gibt die Reihenfolge der Themen an (**fig. 2**).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Anthologia Graeca* III 1-19 (Übersetzung Beckby); Froning 1981: 40-47 Abb. 1; Stupperich 1990: 101-109; Queyrel 2003: 24-27.

<sup>18</sup> Eine Vorstellung von der möglichen Anbringung vermittelt ein kaiserzeitlicher Tempel in Euromos, Karien (Stierlin 1996: 113 Abb. 76).

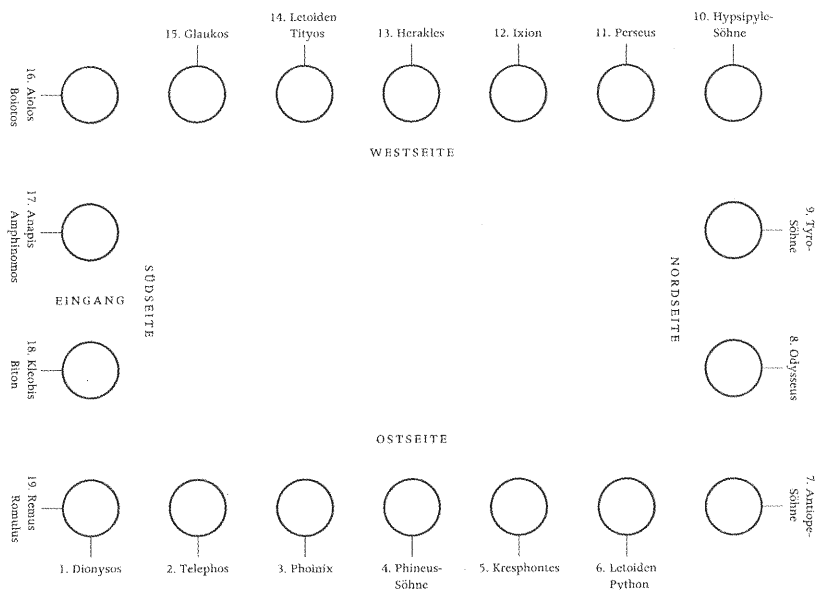


fig. 2: Hypothetische Rekonstruktion des Grundrisses und der Verteilung der Stylopinakia am Tempel der Apollonis in Kyzikos, 2. Jh.v.Chr. [Froning 1981: 44 Abb. 1]

### III.1 Beschreibung

Die Ekphraseis zu den Epigrammen aus Kyzikos beziehen sich auf folgende Heroinnen und Göttinnen:<sup>19</sup>

1. *Semele*: Die erste Säule zeigt Dionysos, wie er seine Mutter Semele in den Himmel hinaufführt. Hermes geht voran, Satyrn und Silene geleiten sie mit Fackeln.
2. *Auge\**: Die zweite Säule zeigt Telephos, wie er von seiner Mutter wiedererkannt wird.
3. *Alkimedee*: Die dritte zeigt Phoinix, wie sein Vater Amyntor ihn blenden will und Alkimedee ihren Gatten hindert.
4. *Kleopatra*: Die vierte zeigt Polymedes und Klytios, die Söhne des Phineus von Thrakien, die das phrygische Weib ihres Vaters töten, das dieser anstelle der Mutter Kleopatra ins Haus gebracht hatte.

<sup>19</sup> *Kursiva* bedeuten im Folgenden: Die jeweilige Mutter war im Relief mit Sicherheit dargestellt. \* bedeutet: Der Rettung oder Rache geht eine Wiedererkennung voraus.

5. *Merope*\*: Die fünfte zeigt Kresphontes, wie er den Polyphontes, den Mörder seines Vaters tötet. Auch Merope ist da, die einen Stock trägt und ihrem Sohn bei der Erschlagung des Mannes hilft.
6. *Leto*: Die sechste zeigt Python, wie er von Apollon und Artemis getötet wird, weil er plötzlich vor Leto, die nach Delphi gehen wollte, um dort ein Orakel zu gründen, erschien und sie aufhielt.
7. *Antiope*\*: Die siebte, an der Nordseite, zeigt die Geschichte von Amphion und Zethos. Sie binden Dirke an einen Stier, denn diese hatte ihre Mutter Antiope, die von ihrem eigenen Vater Nykteus an Dirkes Gatten Lykon zur Bestrafung für ihren Fehltritt übergeben war, aus Eifersucht in grausamster Weise misshandelt.
8. *Antikleia*: Auf der achten ist die Totenbeschwörung des Odysseus dargestellt; er befragt gerade seine Mutter Antikleia über die Verhältnisse in seinem Haus.
9. *Tyro*\*: Auf der neunten sind Pelias und Neleus, die Söhne Poseidons, dargestellt, wie sie ihre Mutter aus den Fesseln befreien. Diese hatte ihr Vater Salmoneus einst wegen ihres Fehltritts in Ketten gelegt, und ihre Stiefmutter Sidero hatte sie gemartert.
10. *Hypsipyle*\*: An der Westseite sind auf der zehnten Tafel Eunoos und Thoas, die Söhne der Hypsipyle, skulpiert. Sie werden von ihrer Mutter erkannt, zeigen ihr die goldene Rebe, das Zeichen ihrer Abstammung, und retten sie dann vor dem Tod durch Erschlagen, der ihr wegen des Todes des Archemoros drohte.
11. *Danae*: Auf der elften ist Polydektes dargestellt, der König von Seriphos, wie er von Perseus mit Hilfe des Hauptes der Gorgo in Stein verwandelt wird.
12. *Megara*: Auf der zwölften ist Ixion dargestellt, wie er Phorbas und Polymelos wegen der Ermordung seiner Mutter Megara tötet. Diese hatten sie, weil sie keinen von ihnen heiraten wollte, in ihrer Wut umgebracht.
13. *Alkmene*: Die dreizehnte zeigt den Herakles, wie er seine Mutter Alkmene zu den elyseischen Gefilden führt und sie mit Rhadamanthys verheiratet, während er selbst dann unter die Götter aufgenommen wird.
14. *Leto*: Auf der vierzehnten ist Tityos dargestellt, wie er von Apollon und Artemis mit Pfeilen durchbohrt wird, weil er ihrer Mutter Leto Gewalt anzutun wagte.
15. (*Glaukos*): Auf der fünfzehnten ist Bellerophon dargestellt, wie er von seinem Sohn Glaukos gerettet wird, als er in der Aleischen Ebene vom Pegasos abgeworfen wurde und Megapenthes, der Sohn des Proitos, ihn eben töten will.

16. *Melanippe*\*: An der Seite des Tempelttores sind die Poseidonsöhne Aiolos und Boiotos zu sehen, wie sie ihre Mutter Melanippe aus den Fesseln befreien, in die ihr Vater sie zur Bestrafung für ihren Fehltritt geschlagen hatte.
17. *Anonyme Mutter* (und Vater): Auf der siebzehnten sind Anapis und Amphinomos dargestellt, die bei einem Vulkanausbruch auf Sizilien nur ihre Eltern rettend durchs Feuer forttragen.
18. *Kydippe*: Auf der achtzehnten sind Kleobis und Biton dargestellt; sie luden sich selbst das Joch auf den Nacken, weil das Ochsengespann zu langsam ging, und erreichten so, dass ihre Mutter, die Herapriesterin Kydippe, in Argos (rechtzeitig) das Opfer darbringen konnte. In ihrer Freude darüber, so heißt es, betete diese zu der Göttin, sie möchte ihren Söhnen das Beste bescheren, was es für Menschen gebe, und noch in derselben Nacht nach dem Gebet starben ihre Kinder.
19. *Rea Silvia*\*: Auf der neunzehnten sind Romulus und Remus dargestellt, wie sie ihre Mutter Servilia von der Misshandlung durch Amulius befreien. Ares hatte sie verführt und von ihr diese Kinder erhalten. Sie waren dann ausgesetzt und von einer Wölfin ernährt worden. Als sie nun herangewachsen waren, befreiten sie ihre Mutter aus den Fesseln, gründeten Rom und brachten Numitor wieder auf den Thron.

### *III.2 Veränderungen in der Ideologie des Mutter-Sohn-Verhältnisses*

Die Fronten des Gebäudes waren den Rettungstaten mythischer Brüderpaare vorbehalten, um so besonders auf die brüderliche Eintracht der Stifter hinzuweisen. Die Perseustat (11) wird an der westlichen Langseite angenommen. Unter den Taten sterblicher Heroen ist die Versteinigung des Polydektes die einzige, die auch die attischen Vasenmaler des 5. Jh.v.Chr. dargestellt haben. Selbst die schon in der Odyssee geschilderte Begegnung der Antikleia mit ihrem Sohn Odysseus in der Unterwelt wurde vorher nicht für darstellungswürdig erachtet. In der Bildkunst klassischer Zeit ist stets die Befragung des Teiresias Gegenstand der Darstellung, Antikleia allenfalls eine Gestalt im Hintergrund.<sup>20</sup>

Im Bildprogramm von Kyzikos stark vertreten sind die Mythen vom Typ der ‚girl’s tragedy‘. Dazu gehören Antiope (7), Tyro (9; Lindner 1999: 8f Abb. 6), Danae (11), Melanippe (16) und die aus dem römischen Westen übernommene Rea Silvia mit ihren Zwillingen Romulus und Remus (19). Viele der Bildthemen, wie etwa die Melanippe (16), stammen aus dem Spektrum euripideischer Dramen, die zwar nicht in Attika, wohl aber im 4. Jh. in der

<sup>20</sup> Nekyia des Polygnot in der Lesche der Knidier in Delphi (nicht erhalten) (Pausanias 10, 29, 8).



griechischen Vasenmalerei Unteritaliens beliebt waren. Auf einem Volutenkrater des sog. Unterweltmalers in Atlanta, der um 330 v.Chr. datiert werden kann, sind im unteren Register die *dramatis personae* aufgereiht. In der Mitte übergibt ein Hirte die von Melanippe ausgesetzten Wickelkinder Aiolos und Boiotos dem Großvater Melanippes. Die Mutter selbst steht, von ihrer alten Amme begleitet, am rechten Bildrand und blickt gespannt auf das Geschehen. Im Bild steht das Schicksal der Söhne, das sich durch Melanippes Bekenntnis zu ihnen zum Guten wendet, an zentraler Stelle (Lindner 1999: 8 Abb. 5a-b). Melanippes Schicksal, ihre Bestrafung und triumphale Rettung tritt dem gegenüber zurück. Dies zum Thema zu machen, blieb dem hellenistischen Bildprogramm vorbehalten. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die hellenistischen Künstler auf eine klassische Bildquelle zurückgreifen konnten.

Anders ist dies für das Stylopinakion mit der Bestrafung der Dirke durch die Zwillinge der Antiope, Amphion und Zethos. Das Thema ist ebenfalls bei Euripides behandelt und auf einigen unteritalischen Vasen des 4. Jh. dargestellt. Nur auf dem Krater des Unterweltmalers in Melbourne ist auch Antiope anwesend. Doch die Bestrafung der Dirke ist für Antiope keine Befreiung. Wahnsinn erfasst sie angesichts der Tat und treibt sie als rasende Mainade ins Gebirge. Der Unterweltmaler hat versucht, dies durch Gewandung und Gestik der Antiope sichtbar zu machen (Lindner 1999: 9 Abb. 7). Die unteritalischen Vasen bezeugen nur das Interesse an der Darstellung des Mythos, können aber formal keine direkten Vorläufer des Stylopinakions sein, da aus dem Epigramm die Aufforderung an die Zwillinge hervorgeht, Dirke an den Stier zu binden, während auf den Vasenbildern die Schleifung schon im Gange ist. Erst im 2. Jh.v.Chr. entsteht eine Bildergruppe mit der Anbindung an den sich aufbäumenden Stier. Ob der bis in die römische Kaiserzeit vor allem in der Kleinkunst verbreitete Typus für das kleinformatige Relief am Prestigebau der Attaliden geschaffen wurde oder schon kurz vorher in monumentaler Form, kann hier nicht entschieden werden. Wichtig ist es, darauf hinzuweisen, dass der rächende Stier des Dionysos und der dioskurenhafte Gleichklang der Zwillinge auch andernorts der monumentalen politischen Selbstdarstellung der pergamenischen Herrscher gedient haben könnten (vgl. Kunze 1998: 83-90).

Zur Abrundung des neuartigen Bildprogramms mussten die Auftraggeber auf entlegenste Bild- und Textquellen zurückgreifen. Die Rettungstat der Brüder Anapias und Amphinomos (17) ist ein Beispiel dafür (Arnold-Biucchi 1981: 717-718 Nr. 1-4 Taf. 517). Seit dem 3. Jh.v.Chr. zeigte die sizilische Stadt Katane auf ihren Münzen ein mythisches Brüderpaar, das in frommer Sohnespflicht die alten Eltern dadurch vor den Gefahren eines Vulkanausbruchs rettet, dass jeder ein Elternteil fortträgt. Das Motiv diente nicht nur den Attaliden zur Propagierung der Sohnes- und Bruderliebe. Sextus Pompeius prägte es 42/40 v.Chr. zum Gedenken an seinen Vaters Pompejus Magnus und zur Legitimierung und Propagierung des Prädikats 'pius', das er seinem Namen beigelegt hatte (Zanker 1987: 49 Abb. 31b).

Da die Darstellungen der Brüder auf Münzen Siziliens und der römischen Republik beschränkt blieben, kann man nur spekulieren, ob aus dem Westen nur die Kenntnis der Erzählung oder auch eine durch die Münzen beeinflusste Bildvorlage die pergamenischen Künstler erreichte und wir uns also eine Vorstellung vom Aussehen dieses Reliefs machen können.

Neben solchen Exotika darf das Schicksal der Auge (2) nicht fehlen, das eine der reichsten Aufladungen an Motiven der 'girl's tragedy' aufweist und für die Attaliden von eminent politischer Bedeutung war. Über Auge und ihren Sohn Telephos konnte die Urgeschichte der hellenistischen 'boomtown' Pergamon auf Herakles als mythischen Stammvater zurückgeführt werden. In Pergamon selbst erzählt der sog. Telephosfries des Großen Altars den Gründungsmythos in kontinuierlicher Folge. Die Wiedererkennung des Sohnes in dem ihr zugedachten, ungeliebten Gatten verhindert in letzter Minute den Sohnesmord. Im Teleposfries ist die Szene im Brautgemach nur sehr schlecht erhalten.<sup>21</sup> Das Epigramm (2) lässt Telephos von der Heimführung der Mutter nach Arkadien sprechen. Wie die Wiedererkennung geschieht, geht daraus nicht hervor.

#### IV. Zusammenfassung

Zwar deutet sich, eher literarisch – etwa in den Dramen des Euripides – als in den erhaltenen Werken der Bildkunst, seit dem späten 5. Jh.v.Chr. das Interesse an Frauenschicksalen an, in denen nach durchstandenen Gefahren und langer Trennung Pflichtbewusstsein und Liebe des Sohnes die Mutter entschädigen, ein Bildprogramm, das um diesen Gedanken kreist und ihn redundant vorführt, hat es aber vor dem Hellenismus nicht gegeben, und konnte es wohl auch nicht geben. Erst die politischen Umwälzungen, der Aufstieg von Dynastien, in denen gerade Frauen für das Machtkontinuum wichtig wurden, schaffte hierfür die Voraussetzung (zum 'Mutterkult' der Attaliden vgl. Schalles 1985: 28ff). Das Bildprogramm der Attaliden scheint sogar noch einen Schritt weiter zu gehen. Alkimede (3), so erfahren wir, besänftigt den Zorn ihres Gatten und hindert ihn, den Sohn zu blenden, weil dieser der Mutter zuliebe mit der neuen Favoritin seines Vaters geschlafen hatte. Benennt das Epigramm die – vergebliche – Absicht der Alkimede oder war der Ausgang im Bild nicht vielmehr offen?<sup>22</sup> Mütterliches

<sup>21</sup> Vgl. die Rekonstruktion nach der Restaurierung bei Heres & Kästner 2004: 68f Platte Nr. 21.

<sup>22</sup> Die literarische Tradition spricht eher für die Vergeblichkeit des Versuchs. In Ilias 9,454-478 ist von einer Besänftigung des Vaters nicht die Rede. Amyntor verflucht Phoinix und verleidet ihm das Haus, bis ihm nur noch die Flucht bleibt. Bei Euripides wird Phoinix wegen eines falschen Verdachtes vom Vater geblendet und, so Apollodor, erst von dem heilkundigen Kentauren Chiron wieder sehend gemacht.

Unvermögen, den Söhnen beizustehen, wurde in Pergamon im 2. Jh.v.Chr. in der Gigantomachie des Großen Altares thematisiert. Voller Verzweiflung und machtlos blickt da die Erdmutter Ge auf den Untergang ihrer Söhne (Heres & Kästner 2004: 35f Farbtafel).

Die Mütter des klassischen Athen lehrte die Bilderwelt ihrer Zeit den Verzicht ihrer Söhne zu akzeptieren, ja ihn gleichsam als selbstverschuldet zu verstehen. Die Herrscherinnen des Hellenismus partizipierten durch ihre Söhne an der Macht und waren einer Margarete von Parma weit ähnlicher als ihre Schwestern aus dem klassischen Athen. Aber selbst wenn auf dem Stylopinakion eine machtvoll und geschickt ihren Gatten lenkende Alkimedea agiert hätte, die Tatsache bleibt, dass auch das zu Ehren der Apollonis von ihren Söhnen sorgfältig zusammengestellte Bildprogramm in der erdrückenden Mehrzahl seiner Themen die Ideologie der Geschlechterhierarchie nicht aufhebt, die aus Müttern Schützlinge, nicht Beschützerinnen ihrer erwachsenen Söhne macht.

## ABKÜRZUNGEN

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich 1981-.

## LITERATUR

- Arnold-Biucchi, Carmen, 1981, "Amphinomos et Anapias", in: LIMC I, 717-718.  
 Blinkenberg, Christian & Johansen, Friis, 1931, *Corpus Vasorum Antiquorum*.  
 Danemark. Copenhagen, Musée National, Bd. 4, Paris.  
 Bonfante, Larissa, 1997, "Nursing Mothers in Classical Art", in: Koloski-Ostrow,  
 A.O. & Lyons, C., *Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical  
 Art and Archaeology*, London & New York, 174-196.  
 Boardman, John, 1988, "Herakles", in: LIMC IV, 728-838.  
 Böhr, Elke, 2002, *Corpus Vasorum Antiquorum*. Berlin, Antikensammlung, Bd. 9,  
 München.  
 Borbein, Adolf, 1985, "Kanon und Ideal. Kritische Aspekte der Hochklassik":  
 Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung,  
 100, 253-326.  
 Burkert, Walter, 1979, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*,  
 Berkeley & al.  
 Cavalier, Odile, 1996, *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce. Les  
 antiquités grecques du Musée Calvet*, Avignon.  
 Denoyelle, Martine, 1994, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les  
 collections du Louvre*, Paris.  
 Froning, Heide, 1981, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1.  
 Jh.v.Chr.*, Mainz.  
 Greer, Germaine, 2003, *Der Knabe*, Hildesheim.  
 Heres, Huberta & Kästner, Volker, 2004, *Der Pergamonaltar*, Mainz.

- Klößner, Anja, 2005, "Mordende Mütter. Medea, Prokne und das Motiv der furchtbaren Rache im klassischen Athen", in: Fischer, G. & Moraw, S., Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v.Chr. Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn 2002, Stuttgart, 247-263.
- Knoepfler, Denis, 1993, *Les imagiers de l'Orestie. Mille ans d'art antique autour d'un mythe grecque*, Kilchberg & Zürich.
- Kossatz-Deissmann, Anneliese, 1991, "Achilleus", in: LIMC I, 37-200.
- Krauskopf, Ingrid, 1981a, "Alkmaion", in: LIMC I, 546-552.
- 1981b, "Amphiaraos", in: LIMC I, 691-713.
- Kron, Uta, 1976, *Die zehn attischen Phylenheroen*, Würzburg.
- Kunze, Christian, 1998, *Der Farnesinische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos*, Berlin & New York.
- Lewis, Sian, 2002, *The Athenian Women. An Iconographic Handbook*, London & New York.
- Lezzi-Hafter, Adrienne, 1986, "Eriphyle", in: LIMC III, 843-846.
- Lindner, Ruth, 1999, "Mutterschaft als Krisis in mythischen Biographien griechischer Heroinnen": Philia. Zeitschrift für wissenschaftliche, ökumenische und kulturelle Zusammenarbeit der Griechisch-Deutschen Initiative, Heft 1/2, 5-16.
- Loraux, Nicole, 1998, *Mothers in Mourning, with the Essay 'Of Amnesty and its Opposite'*, Ithaca NY.
- 2000, *Born of the Earth. Myth and Politics in Athens*, Ithaca NY.
- March, Jenny, 2000, "Vases and Tragic Drama. Euripides' *Medea* and Sophocles' lost *Tereus*", in: Rutter, K. & Sparkes, B. (ed.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh, 119-139.
- Merthen, Claudia, 2005, *Beobachtung zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jh.v.Chr.*, unpubl. Dissertation, Würzburg.
- Morizot, Yvette, 1992, "Klytaimnestra", in: LIMC IV, 72-81.
- Neils, Jennifer, 2000, *Corpus Vasorum Antiquorum. The Cleveland Museum of Art, Fasc. 2 (U.S.A. 35)*, ohne Ort.
- Oakley, John, 1990, *The Phiale Painter*, Mainz.
- 2003, *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven & London.
- 2004, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge.
- Olmos, Ricardo, 1993, *Catalogo de los Vasos Griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*, Madrid.
- Packard, Pamela & Clement, Paul 1977, *Corpus Vasorum Antiquorum. The Los Angeles County Museum of Art*, Lunenburg.
- Pfuhl, Ernst, 1940, *Tausend Jahre griechische Malerei*, München.
- Queyrel, François, 2003, *Les portraits des Attalides. Fonction et représentation*, Athen.
- Reeder, Ellen (Hg.), 1996, *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, Baltimore & Basel.
- Reinsberg, Carola, 1993, *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München.
- Roberts, Sally, 1973, "Evidence for a Pattern in Attic Pottery Production": *American Journal of Archaeology* 77, 435-437.

- Robertson, Martin, 1992, *The Art of Vase Painting in Classical Athens*, Cambridge.
- Rohde, Elisabeth, 1968, *Corpus Vasorum Antiquorum*. Gotha, Schlossmuseum, Bd. 2, Berlin.
- Rühfel, Hilde, 1984a, *Kinderleben im klassischen Athen. Bilder auf klassischen Vasen*, Mainz.
- 1984b, *Das Kind in der griechischen Kunst*, Mainz.
- Schalles, Hans-Joachim, *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im 3. Jh.v.Chr.*, Tübingen.
- Schefold, Karl & Jung, Franz, 1989, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troja in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München.
- Schulze, Harald, 1998, *Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft*, Mainz.
- Shapiro, Alan, 1982, "Theseus, Athens and Troizen": *Deutsches Archäologisches Institut. Archäologischer Anzeiger* 97, 291-297.
- 1991, "The Iconography of Mourning in Athenian Art": *American Journal of Archaeology* 95, 629-656.
- Sojc, Natascha, 2005, *Trauer auf attischen Grabreliefs*, Berlin.
- Sourvinou-Inwood, Christiane, 1979, *Theseus as Son and Stepson. A Tentative Illustration of Greek Mythological Mentality*, London.
- Spiess, Angela Bernadette, 1992, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit*, Frankfurt.
- Stähler, Klaus, 1967, *Eine unbekannte Pelike des Eucharidesmalers*, Köln.
- Stierlin, Hans, 1996, *Kleinasiatisches Griechenland*, Stuttgart & Zürich.
- Stupperich, Reinhard, 1990, "Zu den Stylopinakia am Tempel der Apollonis in Kyzikos", in: Schwertheim, E. (Hg.), *Mysische Studien (Asia Minor Studien 1)*, Bonn, 101-109.
- Touloupa, Evi, 1994, "Prokne et Philomela", in: *LIMC VII*, 527-529.
- Tzachou-Alexandri, Olga, 2000, 'Ο ζωγράφος της Bologna 228 'Εθνικο 'Αρχαιολογικο Μουσείο, 'Αρχαιολογική Εφημερίς, 139, 95-124.
- Wagner-Hasel, Beate, 2000, "Die Reglementierung von Traueraufwand und die Tradierung des Nachruhms der Toten", in: Wagner-Hasel, B. & Späth, Th. (Hg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis*, Darmstadt.
- Wehgartner, Irma, 1985, *Ein Grabbild des Achilleusmalers*, 129. Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin & New York.
- 1991, *Corpus Vasorum Antiquorum*. Berlin, Antikenmuseum, Bd. 8, München.
- Weiss, Carina, 1986, "Eos", in: *LIMC III*, 37-200.
- Wich, Johanna, 2001, *Möglichkeiten der Entzifferung von Bildsystemen auf rotfigurigen Vasen. Mehrschichtigkeit am Beispiel der Kriegerabschiedszenen*, unpublizierte Magisterarbeit, Würzburg.
- Zanker, Paul, 1987, *Augustus und die Macht der Bilder*, München.

# Bilder (fast) ohne Worte: die griechischen Grabstelen für Priesterinnen\*

Anne Bielman Sánchez

Die Studie befasst sich mit griechischen Grabstelen, die in der hellenistischen Epoche und in der Kaiserzeit für Priesterinnen errichtet wurden. Dabei werden lediglich jene Grabstelen berücksichtigt, die sich aus einer Inschrift und einem Relief zusammensetzen. Im Verlaufe der Arbeit werden nacheinander die verschiedenen, durch die Grabstelen belegten Darstellungstypen aufgelistet: 'Stilleben' mit Opferbändchen aus Stoff und gekrümmtem Schlüssel, Priesterinnen mit einem Gegenstand, welcher ihr Amt symbolisiert (z.B. gekrümmter Schlüssel oder Tympanon), Priesterinnen bei der Ausübung einer rituellen Handlung, Priesterinnen mit einem der verehrten Gottheit zuzuordnenden Attribut (Stab und Getreideähre oder Mohnblume für die Priesterinnen der Demeter, Knotenmantel, Sistrum und Situla im Falle der Isispriesterinnen). Im Zentrum der vorliegenden Studie steht die Untersuchung des Zusammenhanges zwischen Epitaph (Textfeld) und Grabrelief (Bildfeld). Ziel ist es herauszufinden, ob die Griechen eines der beiden Felder bevorzugten, um die Erinnerung an ein von einer Frau ausgeübtes Amt zu bewahren.

## I. Einleitung

Mit ihrer Errichtung entlang der Straßen und in unmittelbarer Nähe der Siedlungen sollten die griechischen Nekropolen die Erinnerung an die Verstorbenen bewahren, aber auch die Blicke der Passanten auf sich ziehen. Dafür wurde auf einigen Grabstelen eine an den Reisenden gerichtete Grußformel angebracht, woraus sich im weiteren Verlauf der teilweise in Versform abgefassten Inschrift oftmals ein Dialog entwickelte. Auf anderen Grabstelen wurde den Lebenden ein in Stein gehauenes Bild des Verstorbenen präsentiert. Wieder andere verbanden diese beiden Botschaften, die textliche und die bildliche, um der Vielseitigkeit eines oder einer Verstorbenen besser gerecht zu werden. Ob in einfacher oder komplexer Form, ob mit Inschrift und/oder Relief, die griechischen Grabsteine waren per definitionem öffentliche Denk-

mäler. Denn der Friedhof, auf dem sie sich befanden, unterlag der Verantwortung der bürgerlichen Behörden, und die durch sie vermittelte Botschaft wurde der Beurteilung aller Vorbeigehenden überlassen. Da sie aus dem öffentlichen Bereich stammten, widerspiegeln die Grabstelen die geltenden Normen der bürgerlichen Gesellschaft, indem sie von jedem Verstorbenen ein idealisiertes, auf seine wichtigsten Tugenden oder seine bedeutendsten Handlungen beschränktes Bild vermitteln.

Durch die große Zahl der für beide Geschlechter errichteten Grabstelen werden diese zur bevorzugten Quelle für die Sozialgeschichte und die Geschlechterstudien.<sup>1</sup> Die Häufigkeit ihres Vorkommens, ihre Vielfalt und ihre Qualität rechtfertigen ihre Verwendung als dokumentarische Basis im Rahmen einer Publikation, die sich der Rolle des Bildes in unserer Wahrnehmung antiker Frauen widmet. Gleichwohl werde ich mich in der vorliegenden Studie auf eine bestimmte Gruppe von griechischen Grabstelen beschränken, nämlich Denkmäler, die in der hellenistischen Zeit und in der Kaiserzeit (4. Jh.v.Chr. bis 2. Jh.n.Chr.)<sup>2</sup> zum Andenken an eine verstorbene Priesterin errichtet wurden und sowohl ein Relief als auch eine Inschrift aufweisen.

Der Bereich der Religion stand den griechischen Frauen seit der archaischen Zeit offen. Auf dem sakralen Weg gelangte man zu offizieller Verantwortung und öffentlichen Funktionen. Priesterinnen nahmen an rituellen Zereemonien teil und führten ebenso wie die Priester Kulthandlungen aus. Wie diese wurden sie von ihrer Stadt dazu auserwählt, über die Harmonie zwischen menschlicher und göttlicher Welt zu wachen.<sup>3</sup> Zahlreiche epigraphische und archäologische Dokumente zeugen von ihrer Tätigkeit und der großen sozialen Anerkennung, die ihnen durch die Ausübung des offiziellen Amtes zukam.

\* Ich danke herzlich Frau Patricia Schmidiger (Lausanne) und Frau Prof. Regula Frei-Stolba (Lausanne) für die deutsche Übersetzung dieses Artikels. Mein Vortrag im Rahmen des Berner Kolloquiums "Der Quellenwert von Bildern bei der Rekonstruktion antiker Frauengeschichte" trug den Titel: "Frauen und öffentliches Leben: einige Beobachtungen an hellenistischen Grabstelen". Dieser Vortrag ist in einem Artikel auf Französisch ausgearbeitet worden; vgl. Bielman 2005 (im Druck). Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um den ersten Teil dieses Artikels. Ich bedanke mich bei den Organisatorinnen des Kolloquiums für die Einladung zu diesem überaus interessanten Meinungsaustausch.

<sup>1</sup> Zur Bedeutung der griechischen Inschriften für die Geschlechterstudien vgl. Vêrilhac 1985: 85-112; Pomeroy 1997: 126ff; Grandinetti 1999: 721-727; Bielman 2003: 82. Man beachte, dass die Grabstelen einen Einblick in die männliche Wahrnehmung der Frau und ihrer sozialen Rolle ermöglichen, da die Stelen für Frauen in der Regel von ihren männlichen Familienmitgliedern (Ehemann, Vater, Sohn) errichtet wurden.

<sup>2</sup> Die Wahl dieser Zeitspanne rechtfertigt sich insbesondere durch den Umstand, dass im Gegensatz zur klassischen Epoche auf den Grabstelen seit dem 4. Jh.v.Chr. mit Vorliebe die bürgerlichen Tugenden und die Rolle eines Verstorbenen in der Gesellschaft erwähnt werden (vgl. Smith 1996: 188).

<sup>3</sup> Trotz der interessanten Problematik verfügen wir erst über eine kleine Anzahl Studien zu den griechischen Priesterinnen: Bruit-Zaidman 1991: 363-403; Sourvinou-Inwood 1996: 111-120; Bielman 2000: 229-242; Bielman 2002: 22-61.280-281.

Gegenstand dieses Beitrags ist die Frage, ob sich diese soziale Anerkennung über den Tod hinaus fortsetzte und in welcher Art und Weise sie sich gegebenenfalls auf den Grabmonumenten manifestierte. Wurde bei der Darstellung der religiösen Rolle der Verstorbenen eher der Inschrift oder dem Relief der Vorzug gegeben? Fand das Doppelleben dieser Frauen – das private und das öffentliche – in der Zweiteilung der Grabmonumente in Inschrift und Relief seine Entsprechung? Bevorzugten die Griechen und Griechinnen, die Tätigkeit einer Priesterin in Worten oder in Bildern zu bezeugen?

Die im Rahmen dieses Artikels erfolgte Untersuchung erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Die analysierten Einzelstücke oder Gruppen von Denkmälern wurden ausgewählt, weil sie ausgesprochen gut zu der behandelten Problematik passen. Natürlich ließe sich dieser Katalog durch andere Beispiele erweitern. Das Thema ist jedoch nur schwer zugänglich. In den meisten modernen Publikationen werden Text und Ikonographie getrennt voneinander behandelt und die beiden Bestandteile des Denkmals separat in einer epigraphischen bzw. archäologischen Studie besprochen.<sup>4</sup> Des Weiteren profitieren in letzter Zeit, auf die Gesamtheit des griechischen Raumes bezogen, nur einzelne Regionen, Städte und Epochen von einer photographisch gut dokumentierten Analyse. Die Anzahl der hier analysierten Stücke, sowie ihre geographische und chronologische Verschiedenartigkeit erlauben gleichwohl einige Schlüsse allgemeiner Art.

## II. Ausgewählte Beispiele von Grabstelen für Priesterinnen

### *II.1 Attische Grabstelen von schlüsseltragenden Priesterinnen*

Die erste Stele (**pl. 26,1**) stammt aus Eleusis und datiert aus den Jahren 370-360 v.Chr.<sup>5</sup> Sie setzt sich aus einem Relief und einer kurzen, darüberliegenden Inschrift zusammen. Der Text nennt nur den Namen Toten:

<sup>4</sup> So ordnet z.B. die grundlegende Sammlung von Pfuhl & Moebius 1977 die Dokumentation nach stilistischen Merkmalen und zitiert den griechischen Text lediglich in kurzer Form im Kommentar, ohne dabei nach semantischen Verbindungen zwischen dem Relief und dem Text zu suchen. Die griechischen Texte der Grabstelen hingegen werden separat in epigraphischen Sammlungen publiziert, so Peek 1955 oder Peek 1960, ohne eine Abbildung des dazugehörigen Reliefs. Was die verschiedenen Ausgaben der Reihe 'Inschriften aus Kleinasien' betrifft, in der seit 1980 eine überarbeitete und korrigierte Edition von Hunderten von Inschriften veröffentlicht wird, so beschränkt man sich auch hier auf eine kleine Auswahl von Abbildungen. Nur wenige Arbeiten streben eine kombinierte Analyse beider Elemente an: vgl. als letzter Breuer 1995 und Clairmont 1970 für eine Analyse einiger interessanter Stücke, die vorwiegend aus der klassischen Epoche stammen.

<sup>5</sup> Clairmont 1993: Nr. 1.350 a; IG II<sup>2</sup> 13062. Die Herausgeber der IG datieren diese Stele, vermutlich aufgrund paläographischer Kriterien, in die römische Epoche. Eine Stilanalyse des Reliefs durch Archäologen führt jedoch dazu, sie dem 4. Jh.v.Chr. zuzuordnen; vgl. Scholl 1996: 136f Nr. 520 Taf. 38.1.



## Nr. 1

Χορίνη  
"Choirine"

Auf dem Relief sehen wir eine stehende Frau im Chiton. In der Hand hält sie einen gebogenen Schlüssel. Dieser gebogene Schlüssel wird in der zeitgenössischen Keramik oft als Identifikationsmerkmal einer Priesterin verwendet. So zum Beispiel auf dem attischen Krater des Malers der Iphigenie aus den Jahren 400-380 v.Chr. (pl. 26,2).<sup>6</sup> Iphigenie wird vor dem Tempel der Artemis mit einem gebogenen Schlüssel in der Hand abgebildet. Dieser bezeichnet die Befugnisse der Priesterin: Sie ist Hüterin der religiösen Bauten und des Schatzes und trägt gleichzeitig finanzielle Verantwortung.<sup>7</sup>

Der dargestellte Schlüssel auf der Grabstele von Eleusis, in Verbindung mit dem Fundort des Denkmals, ermöglicht es, die Verstorbene als Priesterin zu identifizieren, im vorliegenden Falle als eine Priesterin der Demeter. Halten wir fest, dass die Nennung des Namens der Priesterin im Widerspruch steht zu dem, was Lukian über die Hierophanten in Eleusis berichtet: "Sobald sie geweiht waren, waren die Hierophanten ungenannt und durften fortan nicht mehr mit ihrem Namen angeredet werden, da dieselben heilig (*hieronyme*) geworden waren".<sup>8</sup> Andere Quellen berichten jedoch, dass sich das Verbot, einen Priester bei seinem Namen zu nennen, nur auf die Bürger der jeweiligen Stadt bezog. Eine in hellenistischer Zeit (3.-2. Jh.v.Chr.) in Milet entstandene Inschrift für eine Priesterin des Dionysos bestätigt dies: "Verabschiedet habt ihr euch von der heiligen Priesterin, Bacchantinnen dieser Stadt. Gerechte Huldigung für eine tugendhafte Frau; sie war es, welche euch auf die Berge führte, sie, die schreitend vor der ganzen Stadt die *orgia* und die heiligen Gegenstände

<sup>6</sup> Andere Beispiele bei Mantis 1990: 40-65. Man beachte insbesondere einen apulischen Krater des Malers der Ilioupersis aus den Jahren 370-360 v.Chr. (Napoli, Museo Nazionale, H 3223). Scholl (1996: 136f) zufolge ist das Haar, das durch ein breites Band zurückgehalten wird, ein weiteres charakteristisches Merkmal der attischen Priesterinnen.

<sup>7</sup> Das Schriftstück aus dem 3. Jh.v.Chr., das den Verkauf des Priesteramtes der Artemis Pergaia in Halikarnass regelt, erteilt der Priesterin in der Tat die Verantwortung im Bereich der Unterhaltungspflege der Gebäude, der heiligen Sammlung und des Schatzes (Sylloge<sup>3</sup>, 1015; französische Übersetzung, Bibliographie und Analyse bei Bielman 2002: Nr. 3).

<sup>8</sup> Lukian, Lexiphanes 10. Das Fehlen eines Namens für eleusinische Hierophantiden, welches z.T. ausdrücklich gerechtfertigt wird, sehen wir in IG II<sup>2</sup> 3553 (1. Jh.n.Chr.); 3575 (124/5 n.Chr.); 3811 (3. Jh.n.Chr.); 4062 (128/9 n.Chr.) bestätigt. Man beachte hierzu, dass alle diese Zeugnisse aus der Kaiserzeit stammen, während die Grabstele der Choirine aus dem Anfang der hellenistischen Epoche datiert (4. Jh.v.Chr.). Eine Änderung bezüglich des Gebrauchs der Namen der eleusinischen Priesterinnen könnte sich während des Übergangs von der hellenistischen zur kaiserlichen Epoche ereignet haben.

trug. Fragt ein Fremder nach ihrem Namen: Alkmeonis, Tochter des Rhodios, wissend um das den Guten bestimmte Los”.<sup>9</sup> Die Bürgerinnen von Milet sprachen diese Frau folglich nur mit ihrem sakralen Titel an, für auswärtige Durchreisende jedoch wurde ihr Name, Alkmeonis, auf der Stele erwähnt. Generell hatten Fremde also das Recht, die Namen der verstorbenen Priesterinnen und Priester zu erfahren. So richtete sich das Namensepitaph der eleusinischen Priesterin Choirine vielleicht in erster Linie an Fremde.<sup>10</sup>

Bedenkt man, dass der Name der Verstorbenen, Choirine, aus dem griechischen Wort für Ferkel, χοῖρος (choiros) gebildet wird, wobei dieses Tier ein bevorzugtes Opfer für die Demeter darstellt, so könnte es durchaus sein, dass der Name der Priesterin sich sinnbildlich aus diesem Wort ableitet. Der Name steht folglich in direktem Zusammenhang mit der von ihr ausgeübten Funktion und könnte ihr erst bei ihrer Amtseinssetzung verliehen worden sein.<sup>11</sup>

Ein etwas älteres Denkmal aus Rhamnous (**pl. 26,3**) aus den Jahren 380-370 v.Chr. dient als stilistische Parallele zu der Grabstele der Choirine.<sup>12</sup> Am oberen Rand des Steines befindet sich ein einzelner Name:

Nr. 2

Πολυστράτη  
“Polystrate”

Das Relief zeigt eine Frau im Profil, in Mantel und Chiton, nach rechts schreitend. Über ihrem erhobenen linken Arm hängt ein Zipfel ihres Mantels. Der rechte Arm liegt ausgestreckt am Körper, die Hand hält einen gebogenen Schlüssel.

Das Relief einer bruchstückhaft erhaltenen Grabstele, deren Inschrift heute verloren ist, gleicht in seiner Art stark demjenigen der Polystrate und datiert aus der gleichen Zeit (**pl. 26,4**).<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Zu diesem Dokument (griechischer Text, französische Übersetzung und Kommentar) vgl. zuletzt Jaccottet 2003: Nr. 149.

<sup>10</sup> Vgl. oben Anm. 8, die Hypothese über eine mögliche Änderung der Sitten bezüglich der Nennung der Namen der eleusinischen Priesterinnen während des Übergangs von der hellenistischen Epoche zur Kaiserzeit.

<sup>11</sup> Meines Wissens existiert keine umfassende Studie zu den Namen der Priesterinnen und Priester. Unter den hier behandelten Inschriften befindet sich eine zweite Priesterin mit einem sinnbildlichen Namen: Nr. 10, Stele der Isias. Vgl. dazu die Bemerkungen zum *nomen gentile* Iounia bei Anm. 52.

<sup>12</sup> Mantis 1990: 40 Anm. 133 Taf. 11 A; Scholl 1996: 136f Nr. 49 Taf. 7.1.

<sup>13</sup> Mantis 1990: 45 Anm. 137 Taf. 11 B; Clairmont 1993: Nr. 1.316; Scholl 1996: Nr. 206.

## II.2 Attische Grabstelen für Priesterinnen der Kybele

Das Grabdenkmal der Chairestrate (pl. 27,1) datiert in die Mitte des 4. Jh.v.Chr. und stammt aus Athen.<sup>14</sup> Es handelt sich um eine bruchstückhaft erhaltene Stele, die mit zwei Rosetten und einer in Versform abgefassten Inschrift geschmückt ist. Unterhalb dieser befindet sich ein Relief. Es zeigt eine sitzende Frau, der von einer Sklavin ein Tympanon gereicht wird.<sup>15</sup>

### Nr. 3

[Χαιρεστράτη | Μεν]εκρ[άτους | Ἰ]καριέως [γυνή]. Μητρός  
παντοτέκνου πρόπολος | σεμνή τε γεραιρά τῶιδε τάφῳ  
κεῖται | Χαιρεστράτη, ἣν ὁ σύνευνος ἔστερξεν | μὲν ζῶσαν,  
ἐπένθησεν δὲ θανούσαν | φῶς δ'ἔλιπ' εὐδαίμων παῖδας  
παίδων ἐπιδοῦσα.

*“Chairestrate, Frau des Menekrates aus Ikarien. Die ehrwürdige<sup>16</sup>  
und achtenswerte Dienerin der Mutter allen Seins, Chairestrate, ruht  
in diesem Grabe, von ihrem Gatten geliebt zu Lebzeiten und beweint  
nach ihrem Tode. Doch verlässt sie das Licht des Tages dankbar, die  
Kinder ihrer Kinder erblickt zu haben.”*

Aus der Inschrift erfahren wir, dass Chairestrate Priesterin der Mutter alles Seins, das heißt der großen Göttermutter Kybele, war. Dies erklärt die Abbildung des Tympanon (ein Attribut des Kultes der Kybele) auf dem Relief. Weiter bezeichnet die Inschrift den Ehemann der Chairestrate als einen Bürger Athens. Dieser Hinweis kommt nicht von ungefähr. Attischen Rednern zufolge genoss der Kult der Kybele im Athen des 4. Jh. kein großes Ansehen, was teilweise sicherlich auf seine Anhängerschaft zurückzuführen ist. Diese setzte sich zum größten Teil aus Metöken und Freigelassenen zusammen, also aus Menschen aus einfachen Verhältnissen (vgl. die Hinweise bei Scholl 1996: 141).

Durch die Nennung seiner bürgerlichen Stellung wies der Ehemann der Chairestrate darauf hin, dass es unter den Priesterinnen der Kybele auch Bürgerinnen gab. Dadurch verbesserte er auf der einen Seite das Ansehen

<sup>14</sup> IG II<sup>2</sup> 6288; Clairmont 1970: Nr. 26; Mantis 1990: 46 Taf. 13 A; Scholl 1996:139-142 Nr. 295 Taf. 38.3.

<sup>15</sup> Bekannt ist eine weitere zeitgenössische attische Grabstele (ca. 370 v.Chr.). Sie enthält keine Inschrift, zeigt jedoch eine sitzende Priesterin der Kybele mit einem Tympanon. Unter dem Stuhl der Verstorbenen befindet sich ein sitzender Löwe (Boardman 1995: Nr. 130).

<sup>16</sup> Das an dieser Stelle verwendete griechische Adjektiv lautet σεμνή. Wie Pircher (1979: 36f) bemerkt, wurde diese Bezeichnung gerne für eine Gottheit verwendet. Aufgrund der Tatsache, dass die Ausübenden eines Kultes mit den Attributen der Gottheit ausgestattet wurden (siehe unten den Kommentar bezüglich der Priesterinnen der Demeter in Smyrna), konnte man ihnen auch die gleichen Eigenschaften zusprechen.

des gesamten Kultes, auf der anderen Seite aber auch dasjenige seiner Frau, die offiziell mit dem Kult verbunden wurde. Die Inschrift unterstreicht hier folglich die öffentliche Stellung der Verstorbenen. Chairestrate wird in der Inschrift zusätzlich in ihrer Rolle als geliebte Ehefrau und glückliche Großmutter beschrieben. Während das Relief Chairestrate als Priesterin darstellt und so lediglich ihre öffentliche Erscheinung übermittelt, werden im Epitaph die öffentliche und die familiäre Bedeutung der Verstorbenen verbunden. In einigen Kommentaren zu dieser Stele wurde versucht, die fehlende familiäre Komponente des Reliefs dadurch auszugleichen, dass man aus der kleineren, das Tympanon haltenden Figur eine Enkelin der Chairestrate machte, die auch mit dem Kult der Kybele verbunden gewesen sein soll (Clairmont 1970: Nr. 26). Diese Hypothese wird jedoch durch keinerlei Fakten gestützt. Eine weitere attische Stele (pl. 27,2) erinnert an eine Priesterin der Kybele, die um 360-350 v.Chr. verstarb:<sup>17</sup>

## Nr. 4

Νίχομαχη | Εὐκλείους γυνή  
 “Nikomache, Frau des Eukles”

Das Relief zeigt eine sitzende Frau mit einem Tympanon. Mit der gebräuchlichen Geste des Abschiednehmens reicht sie einer zweiten Frau die Hand. Aus der Inschrift erfahren wir, dass Nikomache verheiratet war, über ihre rechtliche Stellung jedoch gibt es keine Auskunft. Es ist durchaus möglich, dass weder sie noch ihr Ehemann Bürger von Athen waren.

### II.3 Grabstelen für Priesterinnen mit Schlüssel und Opferbändchen

Aus Athen stammt eine kleine einheitliche Gruppe von fünf Grabstelen, datierend aus dem 2.-1. Jh.v.Chr. Die säulenförmigen Denkmäler zeigen auf ihrem Bildfeld einen gekrümmten Schlüssel und schmale Opferstreifchen, jedoch keine menschliche Abbildung. Die kurze Inschrift, die oberhalb oder unterhalb des Reliefs angebracht wurde, nennt den Namen der Verstorbenen, ihre Herkunft und ihre Demenzugehörigkeit.<sup>18</sup> Als Beispiel wurde hier die Stele der Abryllis (pl. 27,3) ausgewählt. Ihre Inschrift lautet:

<sup>17</sup> IG II<sup>2</sup> 12292; Mantis 1990: 50 Taf. 17 A; Clairmont 1993: Nr. 2.362; Scholl 1996: 140, Nr. 275 Taf. 38.4.

<sup>18</sup> 1) IG II<sup>2</sup> 6398 (Mantis 1990: 44f Taf. 14 A und B). 2. Jh.v.Chr.

2) IG II<sup>2</sup> 7356 (Mantis 1990: 44f Taf. 15 A). Inschrift: Θεοφίλη | Φανοδίκου | Παμνου-  
 σίου | θυγάτηρ, “Theophile, Tochter des Phanodikos, aus Rhamnonte”. 1. Jh.v.Chr.

3) IG II<sup>2</sup> 6232 (Mantis 1990: 44f Taf. 15 B). Inschrift: Μνησώ | Κριτοδήμου | Θορικού |  
 θυγάτηρ, | Ἀσκληπιάδου | Βερενικίδου | γυνή, “Mneso, Tochter des Kritodemos, aus  
 Thorikos, Frau des Asklepiades Sohn des Berenikidos”. Anfang des 1. Jh.v.Chr.

## Nr. 5

Ἀβρυλλίς | Μικίωνος | Κηφισιέως | θυγάτηρ  
*“Abryllis, Tochter des Mikion, aus dem Demos Kephisia”*

Alexandros Mantis und seinen Vorgängern zufolge wurde diese Gruppe von Grabstelen<sup>19</sup> für die Priesterinnen der Athena Polias, der Stadtschützerin Athens, errichtet. In keinem der Epithape jedoch wird die Verstorbene als Priesterin bezeichnet. Ihre zu Lebzeiten ausgeübte öffentliche Funktion ist lediglich aus den dargestellten Gegenständen auf dem Relief ersichtlich. Diese symbolisieren das Wirkungsfeld der Verstorbenen, den religiösen Bereich, und beschreiben gleichzeitig ihre amtlichen Kompetenzen in demselben. Die Opferbändchen weisen auf ihre Führerrolle in der Prozession und ihren Vorsitz während der Opferhandlung hin; der Schlüssel steht symbolisch für die Aufsichtspflicht über das Heiligtum, die religiösen Bauten und den heiligen Schatz. Gibt es also einen Bruch zwischen der Ikonographie des Reliefs, die sich der religiösen Funktion der Verstorbenen widmet und ihre öffentliche Rolle illustriert, und dem Text der Inschrift, der seinerseits ausschließlich die familiäre Herkunft, also ihre private Rolle berücksichtigt? Nein, ganz im Gegenteil: Durch die Nennung der bürgerlichen Stellung der Verstorbenen (Bürgerinnen, Töchter von Bürgern) in der Inschrift, wird die Ausübung eines hoch angesehenen Amtes, dasjenige der Schutzgöttin der Stadt, erst legitimiert.

Da wir aus der hellenistischen und kaiserlichen Epoche auch in Böotien über Grabstelen mit einer Ikonographie, die mit der oben genannten identisch ist,<sup>20</sup> verfügen, kann man davon ausgehen, dass die Symbolik der betreffenden Gegenstände in diesem Zeitraum für die Gesamtheit der griechischen Städte Gültigkeit besaß. Der Umstand, dass eine der böotischen Grabstelen für eine Priesterin der Demeter errichtet wurde<sup>21</sup> – während man die attischen

4) IG II<sup>2</sup> 5271 (Mantis 1990: 45 Taf. 15 C). Inschrift: Μαλθά[κη – –] | Ἀγνου[σίου θυγάτηρ] | Θεοξένου [- - - | γυ]νή, “Malthak[e], Tochter eines (solchen) Sohnes des Agnou[sios], Frau des Theoxenos (Sohn eines solchen)”. 2. Jh.v.Chr.

5) IG II<sup>2</sup> 7244. Inschrift: Γοργὼ | Φίλωνος | Πορίου | θυγάτηρ, “Gorgo, Tochter des Philon Sohn des Porios”. 2. Jh.v.Chr.

<sup>19</sup> Zur Stele der Abryllis siehe oben Anm. 18, Nr. 1.

<sup>20</sup> 1) IG VII 2021 (Mantis 1990: 45 Nr. 1). Inschrift: Θεομνάστα, “Theomnasta”.

2) De Ridder 1922: 227 Nr. 121 (Mantis 1990: 45 Nr. 2) Inschrift: Εὐφαντίς, “Euphantis”.

3) De Ridder 1922: 227, Nr. 122 (Mantis 1990: 45 Nr. 4, stimmt jedoch nicht mit IG VII 2049 überein). Inschrift: Σωστράτα, “Sostrata”.

Die Veröffentlichung dieser drei Inschriften und derjenigen aus Anm. 21 beruht ausschließlich auf der Beschreibung der Inschriften durch die Herausgeber. Tatsächlich war es mir nicht möglich, eine Abbildung dieser Denkmäler zu finden.

<sup>21</sup> IG VII 2676 (Mantis 1990: 45 Nr. 3). Inschrift: Ἐπὶ | Νουμηνίδι ἱε | ρ(ε)ῖα Δημητρος, “Für Noumenidis, Priesterin der Demeter”.

Stelen mit den Priesterinnen der Athena in Verbindung bringt – beweist, dass die abgebildeten Gegenstände nicht für ein einzelnes spezifisches Priesteramt charakteristisch waren, sondern jeder Verstorbenen zugeordnet wurden, die das Amt der Priesterin einer Polisgottheit ausgeübt hatte.

#### *II.4 Grabstelen aus Smyrnos für Priesterinnen der Demeter*

In Smyrna findet man etwa zehn aus dem 2. Jh.v.Chr. stammende Grabdenkmäler mit identischem Aufbau.<sup>22</sup> Die Stelen setzen sich aus einem Giebel und einer, bisweilen durch zwei Säulen gerahmten, Nische zusammen. In Zentrum dieser Nische erhebt sich eine weibliche Figur in langem Chiton und Mantel. Ihre linke Hand umfasst eine Mohnblume oder mehrere Getreideähren, in ihrer rechten Hand, oder manchmal auch hinter der Figur, ist eine brennende Fackel erkennbar. Die zentrale Figur ist von einer oder zwei Dienerinnen umgeben. Auf dem Band zwischen Giebel und Nische stehen, gerahmt von einem Blätterkranz, die Worte ὁ δῆμος (“Das Volk”). Unterhalb dieses Kranzes befinden sich in der Regel der Name der Verstorbenen, eine Herkunftsangabe und/oder der Name ihres Ehemannes.

Jedes dieser charakteristischen Merkmale finden wir auf der Grabstele der Demo (pl. 28,1). Sie trägt folgende Inschrift:

##### Nr. 6

Im Kranz:

ὁ δῆμος  
“Das Volk”

Unterhalb des Kranzes:

Δημοῦν Διονυσίου | Εὐξένου δὲ γυναικᾶ  
“Für Demo, Tochter des Dionysios, Frau des Euxenos”

Drei Grabstelen,<sup>23</sup> die für Ehepaare – eine Priesterin der Demeter und ihren Ehemann – errichtet wurden, weichen vom vorhergehenden ikono-

<sup>22</sup> Pfuhl & Moebius 1977: Nr. 405.406.407 (Petzl 1982: Nr. 29).408.409 (Petzl 1982: Nr. 9).410 (Petzl 1982: Nr. 8).529.531.872; Atalay & Malay 1984: 59f Taf. 42a; Basel, Antikenmuseum BS 244 (unveröffentlicht); Petzl 1982: Nr. 7 und 23; Taf. 1.23. Die Denkmäler werden bei Zanker (1993: 212-230) erfasst und analysiert. Ihre Bedeutung für die Sozialgeschichte wird kurz analysiert in Bielman 2003a: 184f (leider wurden dabei 184 Abb. 1 und 193 Abb. 2 vertauscht).

<sup>23</sup> Pfuhl & Moebius 1977: Nr. 529. 872. Das Denkmal Pfuhl & Moebius 1977: Nr. 530 gehört zu der gleichen Serie, wurde jedoch im 17. Jh. wiederverwendet und trägt nun anstelle der griechischen eine armenische Inschrift. Der Kranz des Volkes ist wegen des zerstörten Giebels nicht mehr sichtbar.

graphischen Schema ab. Die Verstorbenen werden einmal stehend, Seite an Seite, das Gesicht dem Betrachter zugewandt, einmal im Profil, der Mann sitzend, die Frau stehend, dargestellt. Jedoch finden wir auch auf diesen Grabstelen die Gegenstände der vorangegangenen Beispiele wieder: die große brennende Fackel, eine Mohnblume oder mehrere Getreideähren (**pl. 28,2-3**). In jeder Inschrift werden die Namen der Verstorbenen genannt, nur einzelne jedoch geben auch Auskunft über deren eheliche Verbindung. Die Stele des Posideos und der Herophanta (**pl. 28,2**) trägt folgende Inschrift:

## Nr. 7

Im linken Kranz:

ὁ δῆ | μος  
*“Das Volk”*

Unterhalb der Grabstele, unterhalb der männlichen Figur links:

Ποσίδεον | Δημοκλείου  
*“Für Posideos, Sohn des Demokles”*

Unterhalb der Grabstele, unterhalb der weiblichen Figur rechts:

Ἡροφάνταν | Τίμωνος  
*“Für Herophanta, Tochter des Timon”*

Eine ähnlich lautende Inschrift finden wir auf der Grabstele des Hexakestes und der Metreis (**pl. 28,3**):

## Nr. 8

In beiden Kränzen:

ὁ δῆ | μος  
*“Das Volk”*

Unterhalb des Kranzes, oberhalb der männlichen Figur links:

Ἑξακέστην | Ἀνδροβούλου  
*“Für Hexakestes, Sohn des Androboulos”*

Unterhalb des Kranzes, oberhalb der weiblichen Figur rechts:

Μητρὲν Ἑρμίππου | Ἑξακέστου δὲ γυναῖκα  
*“Für Metreis, Tochter des Hermippos, Frau des Hexakestes”*

Auf jedem dieser Denkmäler aus Smyrna finden wir ikonographische Elemente (Getreideähren, Mohnblume, brennende Fackel), die der Demeter zugeordnet werden. Da es in der griechischen Welt Brauch war, den Ausübenden eines Kultes die Attribute der betreffenden Gottheit zuzuordnen, handelt es sich bei den vorliegenden Verstorbenen mit großer Wahrscheinlichkeit um Priesterinnen der Demeter. Der im Namen des Volkes angebrachte Kranz spricht dafür, dass die Verstorbenen in ihrer Stadt eine

offizielle Stellung erlangt hatten,<sup>24</sup> ja dass ihnen sogar anlässlich der Trauerzeremonie öffentliche Ehren zuteil wurden. Dazu gehörte ein Trauerzug, der von den städtischen Behörden angeführt wurde, die Bekränzung des Verstorbenen auf gut frequentierten Plätzen der Stadt, die Bereitstellung einer Grabstätte und die Finanzierung eines Grabdenkmals.<sup>25</sup> Der im Namen des Volkes angebrachte Kranz verwandelt die private Grabstätte in ein öffentliches Denkmal.<sup>26</sup> Wie bei den vorangegangenen attischen Beispielen wird auch hier die religiöse Bezeichnung der Verstorbenen im Text nicht erwähnt. Es ist ausschließlich das Bild, welches mit Hilfe symbolischer Elemente auf die priesterliche Funktion der Verstorbenen hinweist. Diese sind für jeden Vorübergehenden leicht zu identifizieren. Der Text, insbesondere die Nennung des Demos im Kranz, unterstreicht seinerseits die offizielle Stellung, die die Verstorbene innehatte und hebt die Bedeutung ihrer religiösen Funktion hervor.

Auf den drei Grabstelen, die für Paare errichtet wurden, stellt man fest, dass die Frau durch die ihr zugeordneten religiösen Attribute in den Vordergrund gerückt wird. Ihr Ehemann dagegen ist mit keinem signifikanten Gegenstand (z.B. einer Papyrusrolle) ausgestattet, der über seine Talente oder seinen Geschmack Auskunft geben könnte. Im Gegensatz zur großen Mehrheit der hellenistischen Paargestelen erscheint der Mann hier als bloße Begleitfigur der Frau. Anhand des Reliefs des Hexakestes und der Metreis (**pl. 28,3**) wird dies besonders deutlich: Mit einer Geste des Abschiednehmens reicht die stehende Priesterin ihrem sitzenden Mann die Hand. Es handelt sich hierbei um ein gebräuchliches ikonographisches Schema, wobei jedoch normalerweise, im Falle einer Einzelgrabstätte, die sitzende Figur die verstorbene Person darstellt, während die Figur, welche letzterer die Hand reicht, eine noch lebende, nahe verwandte Person ist. Falls bei der genannten Stele (**pl. 28,3**) aus Smyrna dieses gebräuchliche Schema eingehalten wurde, so würde das heißen, dass der Mann vor der Frau verstorben ist. Die Hauptrolle in der Trauerszene sollte also ihm zufallen. Man entschied sich jedoch, seine Frau in ihrem Priesterinnengewand darzustellen, so dass dadurch sie in den Vordergrund gerückt wurde. Dies lässt darauf schließen, dass es für einen Mann aus Smyrna eine besondere Ehre war, mit einer Priesterin der Demeter verheiratet zu sein, und er diese Ehre auch auf seinem Grabdenkmal verewigt wissen wollte.

<sup>24</sup> Die Frage, ob ein im Namen des Volkes angebrachter Kranz auf einem Grabdenkmal zwingend die Gewährung einer öffentlichen Bestattung mit sich bringt, wird auch von Fachleuten diskutiert; vgl. Robert 1959: 217-220; dagegen Couilloud-Le Dinahet 2003: 81f.

<sup>25</sup> Öffentliche Bestattungen waren großen Wohltätern und bedeutenden Persönlichkeiten der Stadt vorbehalten. Über die öffentlichen Bestattungen für Frauen vgl. Bielman & Frei-Stolba 1998: 1-31; 1999: 163-170.

<sup>26</sup> Zanker 1993: 215: "It transforms the tomb into a kind of small public monument".



## II.5 Die Grabstele der Priesterin Nike

Was die kaiserzeitliche Epoche (2. Jh.n.Chr.) anbelangt, verdient eine Stele aus Beroia in Makedonien unsere besondere Aufmerksamkeit (pl. 28,4). Es handelt sich um ein viereckiges Denkmal mit zwei übereinander liegenden Bildflächen und einem Giebel. Zwischen den Bildflächen steht folgende Inschrift:

Nr. 9

Στρήνος Νίκην τὴν αὐτοῦ γυναικᾶν |  
τὴν κὲ ἱέρειαν, μνήμης χάριν.  
“Strenos für Nike, seine Frau, auch sie  
Priesterin. Zu ihrem Gedenken.”

In der Mitte des Giebels ist eine geflügelte Siegesgöttin (“Nike”) abgebildet. In ihrer rechten Hand hält sie einen Kranz. Auf dem oberen Relief sehen wir einen Mann und eine Frau, beide mit Mantel und Phiole. Sie stehen um einen viereckigen Altar, der mit Tannenzapfen, einem Symbol der Trauer, geschmückt ist. Im unteren Relief wenden drei Figuren dem Betrachter ihr Antlitz zu: auf der linken Seite ein Mann, bekleidet mit einer Toga, in der Mitte das Bild eines jungen Mannes mit nacktem Oberkörper, und ganz rechts die Figur einer Frau.

Die Ikonographie des Denkmals lässt sich leicht deuten. Auf dem Giebel finden wir ein Wortspiel mit dem Namen der Verstorbenen, Nike. Das obere Relief zeigt dieselbe in ihrem Amt als Priesterin an der Seite ihres Ehemannes. Man beachte hierbei die absolute Gleichstellung zwischen Nike und ihrem Mann bei der Ausübung des Priesteramtes. Das Relief gibt hier genau den in der Inschrift verwendeten Ausdruck, τὴν κὲ ἱέρειαν, “auch sie Priesterin” wieder. Dies ist Ausdruck einer zeitgenössischen Realität, in welcher ein praktizierendes Priesterehepaar während der kaiserlichen Epoche im religiösen griechischen Umfeld eher die Regel denn eine Ausnahme war.<sup>27</sup> Das untere Bildfeld befasst sich vermutlich mit den familiären Verhältnissen der Verstorbenen, dargestellt wären folglich ihr Mann und ihr Sohn. Die textliche und die bildliche Mitteilung des Denkmals bilden hier offensichtlich eine Einheit. In beiden wird die Parallelität zwischen der priesterlichen und der familiären, zwischen der öffentlichen und der privaten Rolle der Verstorbenen unterstrichen. Im Fall der Nike scheinen diese beiden Funktionen ohne Probleme nebeneinander ausgeübt worden zu sein.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu die Überlegungen bei Bielman Sánchez (2004: 185-203) und bei van Bremen (1996: 114-141).

## II.6 Die Priesterinnen der Isis

Für die letzte Gruppe von Grabstelen sind vorab einige Bemerkungen notwendig. Ungefähr zwanzig, mit Relief und Inschrift<sup>28</sup> bestückte Grabstelen wurden für Frauen errichtet, die mit dem Kult der Isis in Verbindung gebracht werden können. Innerhalb dieser Gruppe wird auf mehreren Reliefs ein vergleichbares Motiv dargestellt: eine stehende Frau mit offenem Haar, gekleidet in einen über der Brust verknöteten Mantel, mit Situla und Sistrum. Die große Mehrzahl der Denkmäler stammt aus Athen, ein kleiner Teil aus Böotien, aus der Ägäis und Kleinasien. Aus der Inschrift erfahren wir den Namen der Verstorbenen, der nur manchmal durch eine Herkunftsangabe ergänzt wird. Die Nennung eines Priestertitels fehlt gänzlich. Es könnte sich folglich bei den dargestellten weiblichen Figuren entweder um Priesterinnen oder um einfache Kultanhängerinnen der Isis handeln.

Die Meinungen der Fachleute gehen bei dieser Frage auseinander. Unter Berufung auf die große Anzahl der Grabstelen dieses Typs in Athen und auf die Existenz von vier Grabstelen, die einen Mann in derselben Tracht darstellen, tendiert Elizabeth J. Walters (1988) zu der Annahme, dass es sich bei den Dargestellten um Kultanhängerinnen der Isis handelt. Johannes Eingartner (1991) seinerseits spricht hier von "Isisdienerinnen", von Frauen also, die direkt mit der Kulthandlung verbunden waren, auch wenn ihre priesterliche Funktion nicht zwingend dieselbe Wichtigkeit hatte wie diejenige der eigentlichen "Priesterinnen".

Man wird feststellen, dass Johannes Eingartner im Gegensatz zu Elizabeth J. Walters eine Unterscheidung macht zwischen Stelen, auf denen die Verstorbene im Mantel der Isis sowie mit den rituellen Gegenständen (Situla

<sup>28</sup> Walters 1988; Eingartner 1991: 71-73.78-80, Kat. Nr. 98-129. Beide Werke stehen beispielhaft für die oben angesprochenen methodologischen Schwierigkeiten, vgl. oben Anm. 4. Für die attischen Inschriften verweist Johannes Eingartner (1991) auf die "editio major" der *Inscriptiones Graecae* (IG III) und nicht auf die neuere "editio minor" (IG II<sup>2</sup>), die von Epigraphikern benutzt wird. Aus diesem Grund habe ich mir erlaubt, seine Angaben im Folgenden zu aktualisieren. Die Arbeit von Elizabeth J. Walters (1988) wird durch zahlreiche Mängel praktisch unbrauchbar. Zu bedauern ist insbesondere das Fehlen eines umfassenden Kataloges und des griechischen Originaltextes bei der Besprechung der Inschriften, eine Beschreibung der Reliefs sowie direkte Verweise zwischen Text und Abbildungen. Die vereinzelte Wiedergabe von Photographien der Denkmäler macht für den Leser eine Konsultation der Beschreibungen in *Inscriptiones Graecae* (IG II<sup>2</sup>) unumgänglich. Jedoch wird durch die Knappheit dieser Angaben nicht immer deutlich, aus welchem Grund Walters die eine oder andere Stele in ihr Corpus aufgenommen hat. Einige der von ihr berücksichtigten Stelen werden von Eingartner vernachlässigt. Die Studie von Walters findet bei ihm auch keine Erwähnung, wahrscheinlich hatte er davon keine Kenntnis. Es wird folglich nicht immer deutlich, weshalb ein Denkmal in der einen Studie Beachtung fand und in der anderen nicht berücksichtigt wurde.

und Sistrum) abgebildet ist, und solchen, die dem Kult der Isis lediglich durch die Abbildung einer *cista mystica* oder einer Situla – der einfach gekleideten Verstorbenen zum Beispiel durch eine Dienerin gereicht – zugeordnet werden können. Zu den Stelen der ‘Isisdienerrinnen’ zählt er lediglich die erste Gruppe. Eine solche Unterscheidung scheint mir gerechtfertigt. In der Tat zeigen alle vorangegangenen Beispiele, dass einzig und allein die Priesterin das Recht hatte, sich in der Kleidung und mit den Attributen der betreffenden Gottheit auf ihrer Grabstele abbilden zu lassen. So kann man Johannes Eingartner darin folgen, nur denjenigen Verstorbenen den Rang einer Amtsträgerin des Kultes der Isis zuzusprechen, welche den charakteristischen Mantel der Göttin tragen. Ihr exakter priesterlicher Titel und ihre tatsächlichen religiösen Funktionen müssen dabei nicht zwingend genauer präzisiert werden. Im Folgenden werde ich der Einfachheit halber den Ausdruck “Priesterin” verwenden. Bei den anderen Stelen, die nur ein einzelnes Motiv der Isis aufweisen, handelt es sich wahrscheinlich lediglich um Denkmäler für Kultanhängerinnen der Göttin.

Einigen Hinweisen aus wiedergefundenen sakralen Texten zufolge war die Gleichsetzung der Priesterinnen mit der von ihnen verehrten Göttin im Kult der Isis besonders stark, da die Priesterin, durch die während der Kulthandlung gesprochenen Worte “Ich bin Isis”,<sup>29</sup> die Göttin selbst verkörperte.

Diese Nähe zwischen Isis und ihrer Priesterin tritt auf der Grabstele der Isias (Smyrna, Anfang des 2. Jh.v.Chr.)<sup>30</sup> (pl. 29,1) besonders deutlich zutage, da der Name der Verstorbenen denjenigen der Göttin reflektiert:

Nr. 10

Im Kranz:

ὁ δῆ | μος  
“Das Volk”

Oberhalb des Reliefs:

Ἰσιάδα Μητροδώρου Λαοδικίδα  
“Für Isias, Tochter des Metrodoros, aus Laodikeia”

Die Verstorbene steht aufrecht dem Betrachter zugewandt, ihr Haar trägt sie offen. Sie ist in einen Mantel der Isis gehüllt und hält mit der linken Hand eine Situla, während sie mit der rechten Hand ein einfaches, viereckiges Sistrum bewegt.<sup>31</sup> Rechter Hand erhebt sich ein Lorbeerbaum, vielleicht als

<sup>29</sup> IK Kyme: Nr. 5 und 41; IG X 2, Fasz. 1, 254; IG XIII Suppl. 14; IG XII 5,739. Vgl. Merkelbach 2001: 113f; Eingartner 1991: Nr. 98.

<sup>30</sup> Pfuhl & Moebius 1977: Nr. 376; Petzl 1982: Nr. 10; Eingartner 1991: Nr. 98; Merkelbach 2001: 115.

<sup>31</sup> Einer der Kommentatoren des Denkmals glaubte in diesem Gegenstand einen gekrümmten Schlüssel zu erkennen: Marshall 1916: Nr. 1023.

Zeichen für die Verbindung zwischen Isis und der Natur, der pflanzlichen Welt (vgl. Apul. Met. 9,4) und – im weitesten Sinne – der Fruchtbarkeit der lebendigen Welt. Der Name der Verstorbenen, Isias, erlaubt es, sie als Priesterin der Isis zu identifizieren. Wahrscheinlich handelt es sich um einen entlehnten Namen, den sich die Priesterin anlässlich ihrer Amtsübernahme angeeignet hat.<sup>32</sup> Trotz der Einfachheit der Inschrift erfahren wir daraus einiges über die gesellschaftliche Stellung der Verstorbenen: Sie war von freier Geburt und stammte aus einer Stadt mit Namen Laodikeia (möglicherweise handelt es sich um das Laodikeia am Lykos, in Phrygien). Die Angabe von Laodikeia als Herkunftsort der Priesterin lässt darauf schließen, dass sie in der Stadt, in der sie ihr Amt ausübte, eine Metökin war.<sup>33</sup> Trotz ihrer fremden Herkunft erhielt Isias nach ihrem Tode ein Denkmal, das mit dem Kranz des Volkes geschmückt war, eine Ehre, die sonst nur den verdienten Bürgern einer Stadt zuteil wurde.

Dies lässt darauf schließen, dass mit dem vorliegenden religiösen Amt ein hohes Ansehen verbunden war, welches das ansonsten beinahe wichtigste griechische Kriterium für die Etablierung einer sozialen Hierarchie, die Herkunft aus einer Familie von Bürgern, in den Hintergrund zu stellen vermochte. Natürlich spielte bei der Wahl der Priesterin der Polisgottheit deren Abstammung nach wie vor eine wichtige Rolle.<sup>34</sup> Da in der Stadt, in der Isias ihr Amt ausübte,<sup>35</sup> die Göttin Isis keine solche Polisgottheit war, wird auch die große Toleranz der Behörden gegenüber der fremden Herkunft der Priesterin verständlich. Von einigen Ausnahmen abgesehen<sup>36</sup> handelt es sich bei den anderen Isispriesterinnen, für die ein Grabdenkmal mit Relief errichtet wurde, ausschließlich um Bürgerinnen der Stadt, in der sie ihr Amt ausübten und in der sie auch verstarben (vgl. unten die Listen der Denkmäler). Trotzdem wurde nur Isias das Privileg der Anbringung eines Kranzes des Volkes zuteil.

<sup>32</sup> Zu den Namen der Priesterinnen vgl. oben Anm. 11. Einige griechische Zeugnisse über den Kult der Isis lassen darauf schließen, dass bereits sehr junge Mädchen in den Dienst der Göttin eintraten, vgl. Eingartner 1991: 67-69. Ihr Name wurde also vielleicht noch von ihren Eltern geändert. Den Namen Isias (Eisias) trägt noch eine andere, durch eine Grabstele bekannte Priesterin (vgl. in der Liste unten Kat. Nr. 123). Die Isidienerin Sarapias (vgl. in der zweiten Liste unten Kat. Nr. 99) trägt ebenfalls einen den Kult veranschaulichenden Namen.

<sup>33</sup> Die Stele wurde in Smyrna gefunden, könnte jedoch einigen Archäologen zufolge auch von einer anderen Insel der Ägäis stammen.

<sup>34</sup> Das Dekret aus Halikarnass, das den Verkauf des Priesteramtes der Artemis Pargaia regelte (vgl. oben Anm. 7), legte fest, dass die Priesterin Bürgerin der Stadt sein musste. Das gleiche galt für mindestens drei Generationen ihrer Vorfahren väterlicherseits, wie auch mütterlicherseits (Sylloge<sup>3</sup>, 1015; Bielman 2002: Nr. 3).

<sup>35</sup> Die Identifikation dieser Stadt ist umstritten (vgl. oben Anm. 33).

<sup>36</sup> Man stellt fest, dass unter den Isisanhängern (Priesterinnen und einfache Gläubige) fremder Herkunft, die auf attischen Grabstelen genannt werden, Milesier und Milesierinnen die große Mehrheit bilden. Meines Wissens geht keine der neueren Untersuchungen zu diesem Thema auf die erstaunliche Anzahl der milesischen Gläubigen ein.

Bei der Grabstele der Isias sind es der Name der Verstorbenen, ihre Haartracht, ihre Kleidung, ihre isolierte aufrechte Haltung und die traditionellen Kultgegenstände, die auf eine Ausübung eines Priesteramtes durch die Verstorbene schließen lassen. Diese ikonographische Vielfalt wird nahezu identisch auf anderen kaiserzeitlichen Grabstelen für Frauen übernommen.

Neben der Stele der Isias existieren fünf weitere Denkmäler, die eine einzelne stehende Frau abbilden, die ihr Gesicht dem Betrachter zuwendet und mit den Attributen sowie dem Mantel der Isis ausgestattet ist (Lesungen, Ergänzungen und Kat. Nr. nach Eingartner 1991):

- Kat. Nr. 111 IG II<sup>2</sup> 6441; Walters 1988: 49 Anm. 138. Grabstele der Athenerin Sosibia, Athen, 100-130 n.Chr. Inschrift: Σωσιβία Εὐβίου ἐκ Κηφισ(ι)έων, "Sosibia Tochter des Eubios, aus dem Demos Kephisia".
- Kat. Nr. 114 IG II<sup>2</sup> 6945; Walters 1988: 49 Anm. 138. Grabstele der Athenerin Alexandra, Athen, 130-140 n.Chr. Inschrift: Ἀλεξάνδρα Ὁμήε(ν) ἰ Κτήτου γυνή, "Alexandra (Tochter des Alexandros?) aus dem Demos Oe, Frau des Ktetos".
- Kat. Nr. 119 IG II<sup>2</sup> 7507; Walters 1988: 48 Anm. 134; 50 Anm. 145; 69 Anm. 16. Grabstele der Athenerin Aphrodisia, Athen, 150-160 n.Chr. Inschrift: Ἀφροδεῖσία Δημητρίου ἑκ Σφηττίων, "Aphrodisia Tochter des Demetrios, aus dem Demos Sphetos".
- Kat. Nr. 122 IG II<sup>2</sup> 12418; Walters 1988: 49 Anm. 138. Grabstele der Parthenope (Herkunft unbekannt), Athen, 150-170 n.Chr. Inschrift: Στήλλην Παρθ<ε> νόπης ἴδιος γαμέτης ἰ ἐποίησεν <Δ>αίνης, ἀλόχ <ω> τοῦτο χαρὶ ἰ ζόμενος, "Laines, ihr Ehemann, hat die Stele der Parthenope errichtet, um ihr damit eine Freude zu machen".
- Kat. Nr. 128 IG VII 1636. Grabstele der Stratonike, Tanagra, Datum unbekannt, Stele heute verloren. Inschrift: Ἐπὶ Στ[ρ]α[τ]οῦνίκῃ, "Für Stratonike".

Zwei andere Denkmäler unterscheiden sich leicht vom vorhergehenden Schema:

- Kat. Nr. 118 IG II<sup>2</sup> 7441; Walters 1988: 47 Anm. 125; 49 Anm. 144. Grabstele der Athenerin Lamia Vibullia, Athen, um 150 n.Chr. Der stehenden Isisdienlerin, im Kleid der Göttin und mit einem, dem Betrachter zugewandten Gesicht, wird von einer Dienerin eine Schatulle gereicht. Inschrift: Λαμία Βιβουλλία Φιλοκράτου ἐξουνιέων, "Lamia Vibullia Tochter des Philokratos, aus Sunion".
- Kat. Nr. 123 IG II<sup>2</sup> 9697; Walters 1988: 49 Anm. 138; 51 Anm. 161. Grabstele der Milesierin Eisias, Athen, um 170 n.Chr. Es handelt sich um ein Denkmal mit zwei Bildfeldern. Auf dem oberen Relief ist eine stehende Isispriesterin neben einem kreisrunden Altar (einem Bestattungsalter?) abgebildet. Das untere Relief zeigt die Figur einer stehenden Frau in langem Chiton und Mantel. Zur Interpretation schlage ich vor, dass es sich bei beiden Frauen um die gleiche Verstorbene handelt, Eisias, einmal in ihrer religiösen, dann in ihrer privaten Rolle dargestellt. Inschrift: Εἰσιᾶς Σιμωνίδου ἰ Μειλησία, "Isias Tochter des Simonides, Milesierin".<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Walters (1988) bringt weitere Grabstelen mit dem Kult der Isis in Verbindung (IG II<sup>2</sup> 5304.5540.5909.6367.6725.9683.9721.9734). Jedoch wird keine der Verstorbenen mit dem Mantel oder den Attributen der Isis abgebildet. In Anbetracht der von Eingartner

Parallel dazu existiert in derselben Zeit eine zweite Darstellungsform für die Ausübenden des Isiskultes: Die Verstorbene wird dabei in einer Gruppe von zwei oder mehreren Personen dargestellt. Die Abbildung der religiösen Attribute der Isispriesterinnen bleibt jedoch bestehen. Die Grabstele der Amaryllis (pl. 29,2), verstorben in Athen gegen Ende des 1. Jh.n.Chr.,<sup>38</sup> dient als Illustration dieses zweiten Schemas.

Auf dem Band zwischen dem dreieckigen Giebel und dem Relief stehen die Namen zweier Verstorbener:

## Nr. 11

Am linken Ende des Bandes:

Μουσαῖος Ἀντιπά | τρου Ἀλωπεκῆθεν  
*“Mousaios, Sohn des Antipatros, aus dem Demos Alopeke”*

In der Mitte des Bandes (in einer tabula ansata):

Ἀμαρυλλίς | Ἀντιπάτρου | Ἀλωπεκῆθεν  
*“Amaryllis, Tochter des Antipatros aus dem Demos Alopeke”*

Wie aus ihrer identischen Abstammung und Demenzugehörigkeit erkennbar ist, handelt es sich bei den Verstorbenen – beide Bürger Athens – um Bruder und Schwester. Auf dem Relief, das die Stele schmückt, sind jedoch nicht zwei, sondern drei stehende Figuren mit zugewandtem Gesicht abgebildet: Auf der linken Seite haben wir die Figur eines Mannes – zweifellos Mousaios – mit Mantel und Chiton. Seine linke Hand umfasst eine Papyrusrolle. Im mittleren Teil und rechts auf dem Relief ist je eine weibliche Figur dargestellt. Die Frau in der Mitte trägt ihr Haar offen und ist mit dem Mantel der Isis bekleidet, in ihrer Linken hält sie eine Situla, in ihrer Rechten ein Sistrum. Wahrscheinlich handelt es sich um Amaryllis. Der letzten Besprechung des Denkmals zufolge könnte es sich bei der zweiten, anonymen, weiblichen Figur um die Mutter des Mousaios und der Amaryllis handeln. Diese Interpretation findet jedoch in keinem der Elemente des Reliefs Unterstützung.

Sistrum, Situla und Mantel sind eindeutige Zeichen der Verbundenheit der Amaryllis mit dem Kult der Isis. Welche Rolle aber nimmt dabei ihr Bruder ein? Katerina Rhomiopoulou (1997: Nr. 34) stellt sich die Frage, ob nicht auch Mousaios mit dem Kult der Isis in Verbindung stand und die Schriftrolle folglich als Sammlung heiliger Texte interpretiert werden könnte. Diese Annahme entbehrt jedoch jeglicher Grundlage: Die Schrift-

vorgenommenen Unterscheidung, der ich mich anschließe (siehe oben), betrachte ich die von Walters angesprochenen Verstorbenen als einfache Kultanhängerinnen der Isis.

<sup>38</sup> IG II<sup>2</sup> 5568; Walters 1988: 47 Anm. 118; 50 Anm. 147; 51 Anm. 153; Eingartner 1991: Nr. 104 Taf. 65; Rhomiopoulou 1997: Nr. 34.

rolle, Zeichen einer gewissen Bildung, wird auf hellenistischen und kaiserzeitlichen Grabstelen der griechischen Männer sehr häufig verwendet.<sup>39</sup> Es gibt weder ein Attribut noch eine modische<sup>40</sup> oder physische<sup>41</sup> Eigenheit, die Mousaios mit dem Kult der Isis in Verbindung bringen würde. Der einzige Hinweis, der auf eine gemeinsame Verbindung der Amaryllis und des Mousaios mit dem Kult der Isis schließen ließe, ist ihre Ehelosigkeit. Diese wird durch die Wahl der Grabstele, die die geschwisterliche Verbundenheit der Verstorbenen unterstreicht, hervorgehoben. In einer Zeit, in der die eheliche Verbindung in jedem Bereich als sehr wichtig erachtet wurde, ist dieser Umstand durchaus erstaunlich. Indessen lässt selbst der Hinweis auf ihre Ehelosigkeit und ihre geschwisterliche Verbundenheit keine eindeutigen Schlüsse zu: Auf zahlreichen Grabstelen, die Isispriesterinnen neben einer oder mehreren anderen Personen darstellen, werden die familiären, emotionalen oder religiösen Beziehungen, welche die Figuren miteinander verbinden, nicht erörtert (vgl. unten die Liste der Denkmäler). Die Gründe, die eine Nennung oder eine Darstellung einer bestimmten Person an der Seite einer Isispriesterin auf einer Grabstele rechtfertigen, sind oft nicht nachvollziehbar.

Zehn Denkmäler entsprechen dem ikonographischen Schema der Stele der Amaryllis. Eingartner (1991) erwähnt acht von diesen:

- Kat. Nr. 99 Petzl 1982: Nr. 514. Grabstele des Demetrios und seiner Ehefrau Sarapias, einer Isispriesterin (Herkunft unbekannt), Smyrna, um 100 v.Chr. Da der obere Teil des Reliefs zerstört wurde und praktisch nur noch die Füße der Abgebildeten zu sehen sind, können die Figuren nur dank der Inschrift identifiziert werden. Sarapias, im Mantel der Isis und mit Situla (auf dem Relief teilweise zerbrochen), steht das Gesicht dem Betrachter zugewandt, zwischen einem sitzenden Mann – sicherlich Demetrios – und einer stehenden Frau. Ein kleines Kind, vielleicht Peritas, Sohn der Sarapias und des Demetrios, steht neben dem Stuhl seines Vaters. Die Frau an der Seite von Sarapias wird in der Inschrift nicht erwähnt. Inschrift: Ὅδιτα, ἐπιστράφητι καὶ γνῶσε[ι τάχα], ἢ τίνων χάριν σὸ τύμβος ἀθρήσαι λέγ[ω (?)]. Ἡ Δημήτριον κέκευθα καὶ ξυνάορον Ἡ Σαραπιάδα· τὸ δ'εἶπον ἀπταίστω [τέκνω] Ἡ Περίτα, χαίροις εἰς γονεῖς τοῖος γ[εγώς], “Wanderer, hab’Acht und du wirst [bald] erkennen, weshalb [ich], das Grab, dich hinzuschauen [heiße]; ich berge den Demetrios und seine Gattin Sarapias. Du aber sag’ dem

<sup>39</sup> Vgl. Schmidt 1991: 128 Anm. 565.567f; Bielman 2003: 91f. Schriftrollen finden sich auch bei anderen Begleitfiguren von Isispriesterinnen, vgl. in der Liste unten Eingartner 1991: Kat. Nr. 112; Walters 1988: Nr. 50.77f.

<sup>40</sup> Auf griechischen Grabstelen findet man durchaus Männer im Gewand der Isis (Mantel mit Knopf, Sistrum und Situla); vgl. Eingartner 1991: Kat. Nr. 103.105 etc. Dem Autor zufolge handelt es sich um Anhänger des Kultes der Isis.

<sup>41</sup> Zu den physischen Merkmalen gehört u. a. die Tonsur, die für Priester und Anhänger des Isiskultes in der römischen Kaiserzeit durchaus belegt ist, vgl. hierzu den Gesamtüberblick zum Kult der Isis bei Freyburger 1999: 300-303. Im kaiserzeitlichen Griechenland jedoch findet dieses Merkmal auf den Grabstelen der männlichen Kultanhänger keine Berücksichtigung.

[Kind], dem kein Unglück zustoßen möge: 'Peritas, der du dich so gut gegenüber den Eltern gezeigt hast, lebe wohl!'".

- Kat. Nr. 100 IG II<sup>2</sup> 6311; Walters 1988: 49 Anm. 138; 56 Anm. 199; 60 Anm. 25; 84 Anm. 107. Grabstele der athenischen Isispriesterin Sophia und des Milesiers Eukarpos, Athen, Ende des 1. Jh.n.Chr. Auf dem Relief ist Sophia stehend mit dem Betrachter zugewandtem Gesicht und den Attributen der Isis dargestellt. An ihrer Seite, leicht zurückversetzt, finden wir die Abbildung eines jungen Mannes in langem Mantel, aber sonst ohne spezifisches Merkmal. Aufgrund des Altersunterschiedes der beiden Figuren interpretierten einige Fachleute das Relief als eine Darstellung von Mutter und Sohn. Die unterschiedliche Herkunft der beiden – Athen für Sophia, Milet für Eukarpos – spricht eher gegen eine solche Annahme. Inschrift: Σοφία Ἀγαπητοῦ ἔκ Κεραιδῶν Ἐὐκαρπος Εὐπόρου Μειλήσιος, "Sophia Tochter des Agapetos, aus dem Demos Keiriadai. Eukarpos Sohn des Euporos, Milesier".
- Kat. Nr. 106 IG II<sup>2</sup> 5403; Walters 1988: 49 Anm. 138; 51 Anm. 153. Grabstele des Atheners Agathostratos und seiner Tochter, der Isispriesterin Ma, Athen, um 100 n.Chr. Auf dem Relief, das im unteren Teil zerstört ist, sind die Köpfe zweier Figuren abgebildet. Auf der linken Seite der Kopf eines Mannes, auf der rechten Seite der einer Frau, welche ein Sistrum zu schwenken scheint. Im Giebel oberhalb der Nische befindet sich die Abbildung einer *cista mystica*. Inschrift: Ἀγαθόστρατος Δημητρίου ἑξ Ὠνέως. Μᾶ Ἀγαθοστράτου ἑξ Ὠνήθεν, "Agathostratos Sohn des Demetrios, aus dem Demos Aexone. Ma, Tochter des Agathostratos, aus dem Demos Aexone".
- Kat. Nr. 108 IG II<sup>2</sup> 7667; Walters 1988: 49 Anm. 141; 51 Anm. 157. Grabstele des Atheners A(t)itikos und einer unbenannten Isispriesterin, Attika, um 100 n.Chr. Auf dem Relief sind zwei Figuren dargestellt. Der auf der linken Seite stehende Mann dreht seinen Kopf zu der rechts stehenden Frau, die ihr Gesicht dem Betrachter zuwendet. Sie ist mit den traditionellen Attributen der Isis ausgestattet. Walters zufolge wurde der Name der Frau auf einer leicht zerstörten Unterlage angebracht. Daher nimmt sie an, er sei erst später hinzugefügt worden. Mangels einer guten Photographie ist diese Hypothese leider nicht überprüfbar. Inschrift: Ἀτ(τ)ικὸς Ζωτικῶ Ἰ Φλυεύς. [---] ὈΝ Μειλη[σία ---] Ἰ ---] ΝΑΦΛΥ [---], "A(t)itikos Sohn des Zotimos aus dem Demos Phlyeai. (Diejenige, Tochter eines solchen), Milesierin ---."
- Kat. Nr. 109 IG II<sup>2</sup> 6498; Walters 1988: 49 Anm. 138; 81 Anm. 89. Grabstele der athenischen Isispriesterin Agathermeris und des Atheners Sempronius, Athen, um 100-120 n.Chr. Auf dem Relief sind zwei stehende Figuren abgebildet: auf der linken Seite die Frau mit den gewohnten Symbolen, auf der rechten Seite, leicht zurückversetzt, der Mann in Mantel. Inschrift: Ἀγαθημερίς Σ Η (?) Ἰ Ἀφροδισίου ἐκ Κολ(λ)υτέων. Σεμπρώνιος Ἰ Νικήτης Κολ(λ)υτεύς, "Agathermeris S E (?) Tochter des Aphrodisios aus dem Demos Kollytos. Sempronios Sohn des Niketes, aus dem Demos Kollytos".
- Kat. Nr. 112 IG II<sup>2</sup> 6485; Walters 1988: 49 Anm. 142f; 51 Anm. 155. Grabstele des Atheners Epigonos, der Isispriesterin Elate aus Athen und des Milesiers Ision, Athen, 120-140 n.Chr. In der Inschrift werden die Namen von drei Personen angegeben, das Relief aber bildet nur zwei davon ab: links einen Mann in einem langem Mantel und mit einer Papyrusrolle, rechts eine Frau in isischem Gewand, mit Sistrum und Situla. Eine *cista mystica* schmückt den Giebel der Stele. Inschrift: Ἐπίγονος Ἀπολλωνίου ἔκ Κοίλης. Ἐλάτη Μηνοδόρω[ν] Ἰ ἐκ Βερνεικιδῶν. Εἰσι[ω]ν Σωσιγένου Μιλήσι[ος], "Epigonos Sohn des



Apollonios, aus dem Demos Koele. Elate Tochter des Menodoros aus dem Demos Berenikidai. Ision Sohn des Sosigenes, Milesier”.

- Kat. Nr. 115 IG II<sup>2</sup> 10182; Walters 1988: 49 Anm. 138; 51 Anm. 158. Grabstele der Aphrodisia aus Salamis und der Patanagath[...], Salamis, 140-150 n.Chr. Das Gesicht dem Betrachter zugewandt, sind auf dem Relief zwei stehende Frauenfiguren abgebildet. Die Isispriesterin rechterhand, ausgestattet mit dem traditionellen Gewand der Göttin, mit Sistrum und Situla, ist etwas größer dargestellt als die Frau auf der linken Seite. Orientiert man sich an der Stellung der eingravierten Namen auf dem Band zwischen Giebel und Stele, so handelt es sich bei der Isispriesterin um Patanagath[...]. Dies ist möglicherweise ein ägyptischer Name. Nach Walters wurde der Name über der Isispriesterin auf einem beschädigten Untergrund angebracht, folglich handle es sich um eine nachträgliche Ergänzung. Eine Überprüfung dieser Angabe wird durch die schlechte Qualität der Photographien bei Eingartner (1991) und Walters (1988) leider verunmöglicht. Inschrift: Ἀφροδισία Ὀλυμποῦ | Σαλαμεινία. ΠΑΤΑΝΑΓΑΘ... | .OCANEAM, “Aphrodisia Tochter des Olympos, aus Salamis. Patanagath ... (?)”.

- Kat. Nr. 121 IG II<sup>2</sup> 10181; Walters 1988; 49 Anm. 138. Grabstele der Isispriesterin Aphelea aus Salamis und ihres Ehemannes Zosimos, Salamis, 150-160 n.Chr. Auf dem Relief sehen wir, Seite an Seite, zwei stehende Figuren, das Gesicht dem Betrachter zugewandt. Die Frau, auf der rechten Seite, trägt das Kultgewand. Inschrift: Ἀφέλεια Διονυσίου | Σαλαμεινία, Ζωσίμου | γυνή. Ζώσιμος | Σαλαμεινίος, “Apheleia Tochter des Dionysios, aus Salamis, Frau des Zosimos. Zosimos, aus Salamis”.

Elizabeth J. Walters (1988) weist auf zwei unveröffentlichte Stelen hin, die von Johannes Eingartner nicht bearbeitet wurden:

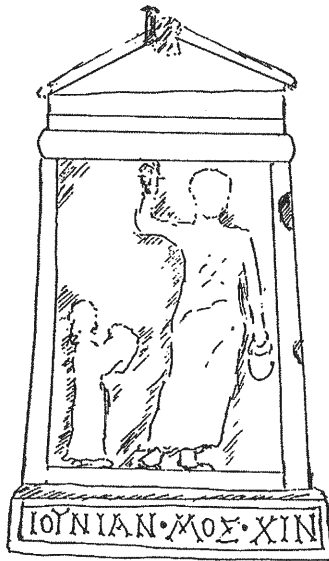
- Walters 1988 50 Taf. 23b. Grabstele der athenischen Isisdienerin Methe, Athen, 2. Jh.n.Chr. Dargestellt ist eine stehende Frau in Frontalansicht. In ihrer linken Hand hält sie eine Situla, ihr rechter Arm stützt sich auf die Schultern eines stehenden Mannes in langem Mantel und mit Papyrusrolle; Sistrum und *cista mystica* sind im Giebel dargestellt. Inschrift: Μέθη Ἡρακλείδου Κεφαλληνθέν, “Methe Tochter des Herakleides, aus dem Demos Kephale”.
- Walters 1988 77f Taf. 25c. Grabstele des Neikias aus Oropos und der Isispriesterin Aristo, Oropos, 2. Jh.n.Chr. Am linken Rand des Reliefs steht ein bärtiger Mann. In seiner linken Hand hält er eine Papyrusrolle. An seiner Seite steht die Isispriesterin in traditionellem Mantel mit Sistrum und Situla. Auf dem Giebel des Denkmals ist ein Kahn mit einem Ruderer abgebildet. Inschrift: Νεικίας [Νεικίου] Ὠρώπιος | Ἀριστ<ώ> Εὐφρα, “Nikias Sohn des Nikias, aus Oropos. Aristo Euphra”.<sup>42</sup>

Untersucht man die Serie der Grabstelen, auf denen eine Isispriesterin in Begleitung anderer Personen dargestellt ist, so wird indessen eines deutlich: Die religiöse Aura der Priesterin und/oder ihr Ansehen übertragen sich auf ihre Begleitfiguren. Aus diesem Grund ließen sich Ehemänner, Brüder und

<sup>42</sup> Walters (1988) nennt andere Denkmäler, unter anderem IG II<sup>2</sup> 7042 und IG II<sup>2</sup> 12367, wobei jedoch nicht klar erkennbar ist, ob sie diese auch mit dem Kult der Isis in Verbindung bringt.

Mütter, aber auch einfache Gläubige, gern auf einer Grabstele an der Seite dieser Priesterin abbilden. Eine Frage jedoch bleibt ungelöst: Zu welchem Zeitpunkt oder Anlass ließ man ein Grabdenkmal für mehrere Personen anfertigen, auf welchem auch eine Isispriesterin dargestellt wurde? Geschah dies ausschließlich nach dem Tode der Priesterin, wobei mit ihr die lebenden Familienmitglieder abgebildet wurden, oder konnte man auch zu Lebzeiten der abgebildeten Priesterin ein Denkmal errichten, wenn einer ihrer Angehörigen verstarb? Die Antwort darauf könnte uns weiterhelfen beim Verständnis der Rolle, die die Priesterin in ihrer Familie einnahm, und bei der Lösung der Frage nach der Verbindung zwischen ihrer religiösen und familiären Funktion.

Ein Denkmal (**fig. 1**) mit der Darstellung einer Priesterin der Isis steht beispielhaft für die Schwierigkeiten, mit denen sich Archäologen und Epigraphiker konfrontiert sehen.



**fig. 1** Grabstele (?) der Iounia Moschion aus Syros, 1-2. Jh.n.Chr. [Mantzoulinou-Richards 1988: 36]

Dieses Denkmal aus der frühen Kaiserzeit (1.-2. Jh.n.Chr.) stammt aus Syros und ist in die Mauer eines alten Hauses eingelassen.<sup>43</sup> Ein Relief dient als Schmuck; darunter steht der Name einer Frau im Akkusativ:

<sup>43</sup> Mantzoulinou-Richards 1988: 35-39. Der Besitzer des Hauses hat keine Kenntnis davon, wann der Stein in die Mauer seiner Patio eingelassen wurde.

## Nr. 12

Ἰουνίαν • Μοσ • χίϛ

Der Name wird durch schlecht gesetzte Trennpunkte in drei Teile geschnitten. Er liest sich wahrscheinlich wie folgt:

“Für Iunia Moschi(o)n”<sup>44</sup>

Das viereckige Relief zeigt eine stehende Frau mit dem Betrachter zugewandtem Gesicht. Den rechten Arm über den Kopf hebend schwenkt sie einen nicht eindeutig identifizierbaren Gegenstand, wahrscheinlich ein Sistrum. Die Hand des linken Armes, der ausgestreckt am Körper liegt, hält einen anderen Gegenstand, am ehesten eine Situla. Eine kleine weibliche Figur auf der linken Seite des Reliefs bewegt sich auf die Frau zu und überreicht ihr einen ebenfalls nicht klar erkennbaren Gegenstand. Aufgrund ihrer langen Locken und der zahlreichen Falten ihres Mantels, ist diese Figur eher als Mitglied der sakralen Amtsträger denn als gewöhnliche Sklavin zu deuten. Die Ikonographie dieser Szene kommt derjenigen der zwei vorangegangenen Stelen sehr nahe und erlaubt es, die weibliche Figur als eine Priesterin der Demeter zu identifizieren.<sup>45</sup> Die Herausgeberin des Denkmals, Ersie Mantzoulinou-Richards (1988), weist auf zwei Probleme der Inschrift hin:

- a) Der Name der Verstorbenen steht im Akkusativ. Dies erscheint im Zusammenhang mit einer Bestattung eher ungewöhnlich. Die Inschrift wird von ihr aus diesem Grund als Ehreninschrift gedeutet.
- b) Eine Inschrift, die mit derjenigen von Syros absolut identisch ist (inklusive der Trennpunkte), wurde 1908 im Katalog der Inschriften aus Amorgos publiziert. Sie befand sich damals in Privatbesitz in einem kleinen Dorf der Insel.<sup>46</sup> Die überlieferten Maße für die Inschrift aus Amorgos (0,28 m x 0,58 m) stimmen praktisch mit denjenigen unserer Inschrift aus Syros überein (0,30 m x 0,55 m). Der Herausgeber des Katalogs von Amorgos erwähnt jedoch kein Relief, das über der Inschrift angebracht wäre und macht auch keine Angaben über die allgemeine Erscheinung des Denkmals.

Beide Punkte zusammen führen Mantzoulinou-Richards zu der Annahme, dass die zwei Denkmäler eng miteinander verbunden sind. Sie bezeichnet sie als “commemorative or memorial stelae”, welche *post mortem* zu Ehren einer Priesterin, die in einem großen Gebiet der Ägäis bekannt gewesen ist, errichtet worden seien. Diese Deutung erscheint wenig überzeugend, sowohl was die Beschaffenheit des Denkmals/der Denkmäler anbelangt, als auch

<sup>44</sup> Pleket 1988: Nr. 829; Follet 1989: Nr. 398.

<sup>45</sup> Halten wir fest, dass sich der Kult der Isis in Syros während der frühen Kaiserzeit großer Beliebtheit erfreute. Bestätigt sind ein Tempel der Göttin und eine lokale Münzmission mit ihrem Bildnis (Mantzoulinou-Richards 1988: 37f).

<sup>46</sup> IG XII 7,441 nahe der Stadt Aigiale. Der Herausgeber Jules Delamarre bemerkt: “In vico EXOMERIA apud Theodorum Blabianum exscripsi”.

was sein/ihr zahlenmäßiges Vorkommen betrifft. Die beiden beschriebenen Probleme hängen zusammen: Die Interpretation der Bedeutung des Denkmals/der Denkmäler hängt von seiner/ihrer Einzigartigkeit oder aber von seinem/ihrer zweifachen Vorkommen ab.

Widmen wir uns also zunächst dem ersten Punkt, der Beschaffenheit des Denkmals. Die typologische Kategorie, in die Mantzoulinou-Richards das Denkmal aus Syros einordnet, wird von Epigraphikern nicht benutzt. Diese unterscheiden ihrerseits klar zwischen den Kategorien "Grabstelen" und "Ehreninschriften". Es gibt keinen Grund, das Denkmal der Iounia Moschion nicht der Gruppe der Grabstelen zuzuordnen. Auf mehreren der hier vorgestellten Inschriften steht der Name der Verstorbenen im Akkusativ (siehe oben **pl. 27,2** und **27,3** und **28,1-3**). Sie datieren alle aus der späten hellenistischen Epoche und der Römerzeit. Das Relief sowie die allgemeine Beschaffenheit des Denkmals der Iounia Moschion rücken es außerdem in die Nähe der bisher besprochenen Beispiele. Im Gegensatz dazu wäre die Anbringung eines Reliefs auf einer Ehreninschrift sehr ungewöhnlich und müsste begründet werden. Überdies würde eine Ehrerbietung gegenüber ein und derselben Priesterin auf zwei weit auseinander liegenden Inseln allem widersprechen, was die belegten Beispiele – aus der vorliegenden und aus anderen Studien<sup>47</sup> – über den ausschließlich lokalen und bürgerlichen Charakter der Bekanntheit der Priesterin aussagen. Es weist folglich alles darauf hin, dass es sich bei dem Denkmal aus Syros um eine Grabstele handelt.

Kommen wir nun zur etwas komplexeren Frage der tatsächlichen Anzahl der Stelen, die Iounia Moschion nennen. Da das Denkmal aus Syros oben als Grabdenkmal bestätigt wurde, dürfte nun analog dazu auch das Denkmal aus Amorgos als Grabstele betrachtet werden. Wie könnte man also erklären, dass auf zwei verschiedenen Inseln der Ägäis eine Stele für ein- und dieselbe Priesterin errichtet wurde, wobei es sich bei mindestens einer dieser Stelen um ein Kenotaph handeln würde? Wir sähen uns mit einer äußerst seltenen Gepflogenheit konfrontiert, die nicht leicht zu erklären ist. Geht man davon aus, dass es sich bei den beiden genannten Stelen um zwei verschiedene Denkmäler handelt, so wäre an Grabstelen zu denken, die für Namensschwester errichtet wurden, wobei nur eine von ihnen als Priesterin der Isis in Syros tätig war und in den Genuss eines Grabreliefs kam. Jedoch bliebe unter dieser Annahme die Übereinstimmung der beiden Inschriften (praktisch identische Maße, gleicher Name im Akkusativ, gleicher fehlerhafter Gebrauch der Trennpunkte) rätselhaft.

Die einfachste und logischste Lösung des Problems ist jedoch, dass es sich bei dem Denkmal, das Jules Delamarre in seinem 1908 entstandenen Korpus von Amorgos nennt, und bei dem von Ersie Mantzoulinou-Richards

---

<sup>47</sup> Vgl. oben Anm. 3.

(1998) in ihrer Studie über Syros veröffentlichten um ein- und dasselbe Objekt handelt. Delamarre hätte den Stein als Erster in Amorgos gesehen und kopiert. Vielleicht hielt ihn der schlechte Erhaltungszustand des Reliefs davon ab, dieses genauer zu beschreiben. Nach 1908 wäre der Stein dann unter ungeklärten Umständen von Amorgos nach Syros gelangt, wo er von einer Privatperson gekauft und in eine Mauer seines Hauses eingelassen wurde. Die Deplazierung von Steinen ist für die Ägäis seit langer Zeit belegt (vgl. die zahlreichen Bemerkungen von Robert 1969: 200f), unser Beispiel wäre demnach kein Ausnahmefall. Den obigen Ausführungen zufolge findet das Denkmal der Iounia Moschion also mit Recht Aufnahme in die vorliegende Studie, da es sich um die Grabstele einer Priesterin handelt, die ursprünglich in Amorgos errichtet wurde.<sup>48</sup>

Der Name der Verstorbenen, Iounia Moschion, erfordert ebenfalls einen Kommentar. Aus der Benutzung eines *nomen gentile* und eines *cognomen* ist ersichtlich, dass die Priesterin über das römische Bürgerrecht verfügte. Erstaunlicherweise fehlt dabei der Hinweis auf ihre Abstammung.<sup>49</sup> Noch erstaunlicher ist, dass der Familienname Iounia in der frühen Kaiserzeit für mehrere Frauen, insbesondere aus dem attischen Raum, belegt ist, die eine priesterliche Funktion ausübten.<sup>50</sup> Ob Iounia Moschion mit diesen Frauen verwandtschaftliche Beziehungen hatte, ist nicht nachweisbar, jedenfalls ist

<sup>48</sup> Einziger Wermutstropfen dieses Erklärungsversuches ist die Aberkennung der Herkunft des Denkmals von Syros, wurde doch 1988 von Mantzoulinou-Richards die Bedeutung des Isiskultes für diese Insel in der frühen Kaiserzeit aufgezeigt. Allerdings verfügte auch Amorgos über einen Tempel der Isis und des Serapis. Dieser befand sich in Aigiale, nicht weit von dem Ort, wo die Abschrift des Epitaphs stattfand. Zu den anderen Inschriften, die mit dem Isiskult in Verbindung gebracht werden s. IG XII 7,148-150.

<sup>49</sup> In der hellenistischen und kaiserlichen Epoche unterliegt die Angabe der Abstammung der Verstorbenen keiner strengen Regel. So wird beispielsweise in einer Ehreninschrift aus Amorgos, datierend Ende des 3. oder Anfang des 2. Jh.v.Chr., die Wohltäterin Timessa ohne Angabe ihrer Abstammung genannt: IG XII 7,36, vgl. Bielman 2002: Nr. 29.

<sup>50</sup> 1) Iounia Megiste, Priesterin der Athena Poliade in Athen, Mitte des 1. Jh.n.Chr.: IG II<sup>2</sup> 3276.3283.3535-3537.4175.4176.4242. Bei der letzten Inschrift handelt es sich um eine Widmung der Iounia Megiste für Iunia Lepida, Tochter des M. Silanius Torquatus (PIR IV 861).

2) Iounia Melitine, Initiandin, später Hierophantin in Eleusis, Ende des 1. Jh. bis Mitte des 2. Jh.n.Chr.: IG II<sup>2</sup> 3557.3633.

3) Iounia Neikostrate, Nichte der vorhergehenden, Initiandin in Eleusis, Ende des 2. Jh.n.Chr.: IG II<sup>2</sup> 3647.

4) Iounia Themistokleia, Initiandin in Eleusis, um 250 n.Chr.: IG II<sup>2</sup> 3679.

5) Iunia Torquata, Schwester des C. Iunius Torquatus (Prokonsul in Asien, 20-21 n.Chr.), Vestalin und Obervestalin (CIL VI, 2127-2128; Tac. ann. III, 69; PIR<sup>2</sup> I, 866). Von den Bewohnern von Tenos erhielt Iunia Torquata eine Ehreninschrift: IG XII 5, 920B. Die Inschrift ist leider unvollständig. Es wäre interessant gewesen zu wissen, ob das hohe religiöse römische Amt, das Iunia Torquata ausübte, auch in den Augen der Bewohner von Tenos Beachtung fand.

der Familienname Iounius-ia für Amorgos nicht belegt.<sup>51</sup> Zudem taucht der ansonsten in Griechenland eher seltene Vorname Moschion in Athen gleich bei vier Gelegenheiten auf.<sup>52</sup> Die Vermutung, dass Iounia Moschion eine Athenerin war, die aus religiösen Gründen in den ägäischen Raum auswanderte, ist deshalb nicht unbegründet. Es könnte sich sogar um ein Mitglied einer Familie handeln, in der das Priesteramt erblich war.

### III. Zusammenfassung

Erstens müssen wir damit rechnen, dass mehrere Grabstelen von Priesterinnen mit Relief und einem isolierten Namen von den Historikern möglicherweise nicht erfasst wurden. Isoliert ist der Name einer Verstorbenen für den Leser von epigraphischen Textsammlungen oder Verzeichnissen in der Tat wenig aussagekräftig. Dies wird durch die erste, unvollständige Publikation der Inschrift der Iounia Moschion veranschaulicht. Nur durch die Verbindung von Namen und Relief wird ein Denkmal aussagekräftig. Diese ursprüngliche Verbindung wird jedoch in den modernen Publikationen leider allzu oft vernachlässigt.<sup>53</sup> Die vorliegende Arbeit spricht sich deshalb für die absolute Notwendigkeit einer gemeinsamen Veröffentlichung von Text und Relief der Grabstelen aus.

Zweitens weisen gemäß diesem kurzen Überblick alle untersuchten Denkmäler eine mehr oder weniger direkte semantische Übereinstimmung zwischen Inschrift und Relief auf.<sup>54</sup> Dabei wird jedoch deutlich, dass an die priesterliche Funktion einer Frau auf den Grabstelen mit Vorliebe in Bildern und nicht in schriftlicher Form erinnert wurde. Die erfassten Beispiele beweisen, dass das Bild an sich schon eine Vielfalt von Informationen übermittelte. Die Art des ausgeübten religiösen Amtes wurde durch die Abbildung der Attribute der betreffenden Gottheit beschrieben.

Des Weiteren konnten im Bild dank der Darstellung von Schlüssel, Opferbändchen oder Altar die spezifischen Zuständigkeitsbereiche einer Amtsträgerin abgebildet werden. Auch fand im Bild die Achtung ihren Ausdruck, die der Priesterin von den bürgerlichen Behörden entgegengebracht wurde; die Inschrift ihrerseits legte durch behördliche Angaben die öffentliche Stellung der Priesterin fest und informierte den Leser zusätzlich über ihre familiäre Situation. Jedoch wurden die grundlegenden Kenntnisse

<sup>51</sup> Ich stütze mich dabei auf die bislang einzigen verfügbaren Verzeichnisse betreffend römischer Familiennamen in Amorgos in IG XII und IG Suppl.

<sup>52</sup> Vgl. Osborne & Byrne 1994, s.v. "Moschion". Die vorliegenden Fälle stammen aus hellenistischer Zeit (3.-2. Jh.v.Chr.).

<sup>53</sup> Vgl. oben Anm. 4.

<sup>54</sup> Pomeroy (1997: 129) kam zu einem gegenteiligen Schluss, da sie alle Grabstelen mit Relief in die klassische und hellenistische Epoche einordnete.

über die religiöse Tätigkeit der Verstorbenen in jedem Fall mit Hilfe des Grabreliefs übermittelt. Es war das Grabrelief, das die Blicke der Passanten anzog und ihnen mitteilte, selbst wenn diese nur schlecht lesen konnten, welche Funktionen die Verstorbene ausgeübt hatte, mit welcher Achtung ihr zu Lebzeiten begegnet worden war und aus welchem Grund man ihrer gedachte. Die Stelen der Priesterinnen sind in gewisser Weise Bilderbücher, Bücher (fast) ohne Worte.

## ABKÜRZUNGEN

CIL = Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlin, 1863 -.

IG = Inscriptiones Graecae, Berlin, 1903 -.

IG<sup>2</sup> = Inscriptiones Graecae editio minor, Berlin, 1913 -.

PIR = Prosopographia Imperii Romani saec I-III, Berlin, 1952-1966.

Sylloge<sup>3</sup> = Dittenberger, W., Sylloge inscriptionum graecarum, Leipzig, <sup>3</sup>1915-1924.

## BIBLIOGRAPHIE

Atalay, Erol & Malay, Hasan, 1984, "A funerary stele from Smyrna": *Epigraphica Anatolica* 3, 59-60.

Bielman, Anne, 2000, "Le statut public des prêtresses dans l'Antiquité: un premier état de la question", in: Head, A.-L. & Mottu, L. (éd.), *Les femmes dans la société européenne. Actes du 8e colloque des historiennes suisses*. Genève 28.-29.10.1996, Genève, 229-242.

— 2002, *Femmes en public dans le monde hellénistique*, Paris.

— 2003, "Une vertu en rouleau ou comment la sagesse vint aux Grecques", in: Frei-Stolba, R. & Bielman, A. & Bianchi, O. (éd.), *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique (ECHO – Collection de l'Institut d'archéologie et des sciences de l'Antiquité de l'Université de Lausanne 2)*, Berne, 77-107.

— 2003a, "Citoyennes hellénistiques. Les femmes et leur cité en Asie mineure", in: Le Dinahet, M.-Th. (éd.), *L'Orient méditerranéen de la mort d'Alexandre au 1er siècle avant notre ère*. Anatolie, Chypre, Egypte, Syrie, Nantes, 176-196.

— 2006, "L'éternité des femmes actives. Réflexions sur quelques monuments funéraires féminins de la Grèce hellénistique et impériale", in: Frei-Stolba, R. & Bielman Sánchez, A. & Bianchi, O. (éd.), *Egypte, Grèce, Rome: la diversité des femmes antiques (ECHO - Collection de l'Institut d'archéologie et des sciences de l'Antiquité de l'Université de Lausanne 6)*, Berne (im Druck).

Bielman, Anne & Frei-Stolba, Regula, 1998, "Femmes et funérailles publiques dans l'Antiquité gréco-romaine": *Etudes de lettres (Série de l'Université de Lausanne)*, Lausanne, 1-31.

— 1999, "Honneurs aux défuntés. Etude de documents d'époque hellénistique et impériale concédant des honneurs funèbres à des femmes", in: Panciera, S. & al. (éd.), *Atti del XI Congresso internazionale di epigrafia greca e latina*. Roma, 18.-24.9.1997, Roma, 163-170.

- Boardman, John, 1995, *Greek Sculpture. The Late Classical Period*, London.
- Breuer, Christine, 1995, *Reliefs und Epigramme griechischer Privatgrabmäler*, Köln.
- Bruit-Zaidman, Lucie, 1991, "Les filles de Pandore. Femmes et rituels dans les cités", in: Schmitt-Pantel, P. (éd.), *Histoire des femmes en Occident*, I, L'Antiquité, Paris, 363-403.
- Clairmont, Christoph W., 1970, *Gravestone and Epigram. Greek Memorial from the Archaic and Classical Period*, Mainz.
- 1993, *Classical Attic Tombstones, I-VI*, Kilchberg.
- Couilloud-Le Dinahet, Marie-Thérèse, 2003, "Les rituels funéraires en Asie mineure et en Syrie à l'époque hellénistique", in: Prost, F. (éd.), *L'Orient méditerranéen de la mort d'Alexandre aux campagnes de Pompée. Cités et royaumes à l'époque hellénistique (Actes du colloque international de la SOPHAU, Rennes, avril 2003)*, Rennes, 65-95.
- De Ridder, André, 1922, "Fouilles de Thespies et de l'Hiéron des Muses de l'Hélicon. Monuments figurés": *Bulletin de correspondance hellénique* 46, 217-306.
- Eingartner, Johannes, 1991, *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit (Mnemosyne Supplement 115)*, Leiden.
- Follet, Simone, 1989, "Bulletin épigraphique": *Revue des études grècques* 102, 422-427.
- Freyburger, Gérard, 1999, "Les mystères isiaques", in: Lehmann, Y. (éd.), *Religions de l'Antiquité*, Paris, 291-320.
- Grandinetti, Paola, 1999, "Virtù femminili negli epigrammi greci", in: Panciera, S. & al. (ed.), *Atti del XI Congresso internazionale di epigrafia greca e latina. Roma 18-24.9.1997*, Roma, 721-727.
- Gounaropoulou, Loukretias & Hatzopoulos, Miltiades, 1998, *Epigrafes Kato Makedonias. I. Epigrafes Beroias*, Athenai.
- Jaccottet, Anne-Françoise, 2003, *Chosir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*, Zurich.
- Mantis, Alexandros, 1990, *Problemata tes eikonographias ton iereion kai ton iereon sten archaia ellenike techne*, Athenai.
- Mantzoulinou-Richards, Ersie, 1988, "A stele for a priestess of Isis on the island of Syros": *Ancient World* 17, 35-39.
- Marshall, F. H., 1916, *Ancient Greek Inscriptions in the British Museum*, IV.2 Supplements, Oxford.
- Merkelbach, Rudolf, 2001, *Isis Regina-Zeus Sarapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Leipzig.
- Osborne Michael J. & Byrne, Sean G., 1994, *A Lexicon of Greek Personal Names. I. Attica*, Oxford.
- Petzl, Georg, 1982, *Die Inschriften von Smyrna I (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien 23)*, Bonn.
- Peek, Werner, 1955, *Griechische Versinschriften*, Berlin.
- 1960, *Griechische Grabgedichte*, Berlin.
- Pfuhl, Ernst & Moebius, Hans, 1977, *Die Ostgriechischen Grabreliefs*, Bd. 1, Mainz.
- Pircher, Johannes, 1979, *Das Lob der Frau im vorchristlichen Grabepigramm der Griechen*, Innsbruck.
- Pleket, Henri W., 1988, *Supplementum Epigraphicum Graecum* 38, Amsterdam.



- Pomeroy, Sarah, 1997, *Families in Classical and Hellenistic Greece. Representations and Realities*, Oxford.
- Robert, Louis, 1959, "Les inscriptions grecques de Bulgarie": *Revue de Philologie* 33, 165-236.
- 1969, "Pierres errantes": *Opera Minora Selecta I*, Amsterdam, 200-201.
- Rhomiopoulou, Katerina, 1997, *Hellinoromaïka glypta tou Ethnikou Archaïologikou Mouseiou*, Athina.
- Schmidt, Stefan, 1991, *Hellenistische Grabreliefs. Typologie und chronologische Beobachtungen*, Köln & al.
- Scholl, Andreas, 1996, *Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v.Chr.*, Berlin.
- Smith, Roland R.R. 1996, *La sculpture hellénistique*, Paris.
- Sourvinou-Inwood, Christiane, 1996, "Männlich und weiblich, öffentlich und privat, antik und modern", in: Reeder, E.D. (Hg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Katalog der Ausstellung von der Walters Art Gallery konzipiert*, Baltimore & Basel, 111-120.
- Vérilhac, Anne-Marie, 1985, "L'image de la femme dans les épitaphes funéraires grecques", in: Vérilhac, A.-M. (éd.), *La femme dans le monde méditerranéen, I, Antiquité (Travaux de la Maison de l'Orient 10)*, Paris & Lyon, 85-112.
- Walters, Elizabeth J., 1988, *Attic Grave Reliefs that Represent Women in the Dress of Isis (Hesperia Supplement 22)*, Princeton.
- Zanker, Paul, 1993, "The Hellenistic Grave Stelai from Smyrna: Identity and Self-Image in the Polis", in: Bulloch, A. & al. (ed.), *Images and Ideologies. Self-Definition in the Hellenistic World*, Berkeley, 212-230.

## The Contributors

*Julia M. Asher-Greve* is the author of “Frauen in altsumerischer Zeit” (1985), and has published a variety of articles on Mesopotamia as well as women and gender themes. She recently published two lengthy articles: “Getrude L. Bell, 1868-1926”, in: Cohen, G. M. & Joukowsky, M.S. (ed.), *Breaking Ground. Pioneering Women Archaeologists*, Ann Arbor 2004, 142-197 and “The Gaze of Goddesses”: *NIN, Journal of Gender Studies in Antiquity* 4, 2005, forthcoming.

*Julia Assante* received her doctorate in Ancient Near Eastern Art and Archaeology from Columbia University. She taught at Columbia, Bryn Mawr and Muenster and excavated in Crete and Israel. Many of her publications focus on gender and eroticism as well as magic in art and cuneiform texts. A chief concern, moreover, has been the revision of a seriously flawed modern discourse on the sexuality of women in the ancient Near East, which began with a landmark essay: “The karkid/harimtu, Prostitute or Single Woman?”: *Ugarit-Forschungen* 30, 1999, 5-96. For an overview see the more recent “From Whores to Hierodules. The Historiographic Invention of Mesopotamian Female Sex Professionals”, in: Donohue, A.A. & Fullerton, M.D. (ed.), *Ancient Art and Its Historiography*, Cambridge & New York 2003, 13-47.

*Susanne Bickel* studied Egyptology and Coptology at Geneva University. She then worked at the French Archaeological Institute in Cairo and on several archaeological sites in Upper Egypt. She currently teaches Egyptology at the universities of Basel and Fribourg. Her research interests are in Ancient Egyptian cultural history and religion, as well as in archaeology. She is the author of: *La Cosmogonie égyptienne avant le Nouvel Empire* (OBO 134, 1994); *Tore und andere wiederverwendete Bauteile Amenophis' III.* (Stuttgart, 1997); *In ägyptischer Gesellschaft. Aegyptiaca der Sammlungen «Bibel+Orient» der Universität Freiburg Schweiz*, (2004); with Bernard Mathieu (ed.), *D'un monde à l'autre, Textes des Pyramides et Textes des Sarcophages* (Cairo 2004).

*Anne Bielman Sánchez* is professor of Ancient History at the University of Lausanne. She works on social history and gender history in the Greek and Roman world, in particular on epigraphical sources. Her main books are: *Retour à la liberté. Libération et sauvetage de prisonniers en Grèce ancienne*, Paris 1994; *Femmes en public dans le monde hellénistique*, Paris 2002.

*Véronique Dasen* is professor of ancient history and classical archaeology at the University of Fribourg CH. Her publications are on the anthropology of images, the history of the body and the history of medicine. She is the author of: *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993 (arabic translation, Cairo 2004); *Jumeaux, jumelles dans l'Antiquité grecque et romaine*, Kilchberg 2005; (éd.), *Naissance et petite enfance dans l'antiquité. Actes du colloque de Fribourg, 28 novembre-1er décembre 2001*, Fribourg 2004. Her current researches are on the imaginary of procreation and gender construction.

*Sandrine Ducaté-Paarmann* has a PhD in archaeology and history of art from the University of Sorbonne (Paris IV). She currently works at the University of Fribourg (Switzerland) for *Antiquit@s* (an e-learning project of ancient history). She has written several articles on the iconography of motherhood and childhood and on the cults of kourotrophic deities in Classical Antiquity. Her last papers are: "Deux femmes à l'enfant. Etude d'une classe d'offrandes étrusco-latiales en terre cuite": *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 115, 2003, 837-865 and "Images de la grossesse en Grèce ancienne. Réflexions sur les modes de pensées et de comportements à l'égard du corps enceint": *Opuscula Atheniensia. Annual of the Swedish Institute at Athens* 30, 2005 (forthcoming).

*Ulla Kreiling* promovierte 1990 in Heidelberg, war danach Reisestipendiatin des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI), wissenschaftliche Hilfskraft bzw. Referentin für Allgemeines an den DAIs in Madrid und Athen, Stipendiatin der DFG, Assistentin und derzeit Oberassistentin am Institut für Klassische Archäologie der Universität Erlangen-Nürnberg. Ihre Habilitation erfolgte ebendort 2003. Wichtigste Publikationen: *Römische Bronzeappliken. Historische Reliefs im Kleinformat*, Heidelberg 1996; (Hg.), *Im Antlitz der Macht. Römische Kaiserportraits zu Erlangen*, Pressath 2003; diverse Aufsätze zur historischen Topographie Griechenlands, zu griechischen Inschriften, zu römischen Mosaiken u.a. Themen. Im Druck: *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im Klassischen Athen*, Rahden 2006.

*Sian Lewis* is a lecturer in Ancient History at the University of St. Andrews. Her research interests are in Greek social and political history, including gender history and the study of iconography. She is the author of: *The Athenian Woman. An iconographic handbook*, London 2002; *News and Society in the Greek Polis*, Chapel Hill 1996. She is currently working on a study of tyrannical government in the classical period, and on a general history of women in classical antiquity.

*Ruth Lindner* studierte Klassische Archäologie, Alte Geschichte und Vor- und Frühgeschichte in Würzburg und Bonn. 1991 schloss sie ihre Habilitation ab. Es folgten Oberassistent und Lehrtätigkeit in Würzburg, Bamberg, Leipzig und Wien. Seit 1998 ist sie Dozentin des Graduiertenkollegs "Wahrnehmung der Geschlechterdifferenz in religiösen Symbolsystemen" der Universität Würzburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Antike-rezeption in populären Medien (Printmedien und Film) des 19. und 20. Jhs. sowie Genderforschung. Publikationen: Der Heros und die Zauberin. Gender in Verfilmungen griechischer Mythen, in: Korenjak, M. & Töchterle, K. (Hg.), *Pontes II. Antike im Film*, Innsbruck et al. 2002, 44-57; Symbol und Ritual – Salbgefäße als Spur des Totenrituals im archaischen und klassischen Griechenland, in: Heininger, B. (Hg.), *An den Schwellen des Lebens. Geschlechtsspezifische Aspekte von Übergangsriten*, Münster 2005 (im Druck).

*Angelika Lohwasser* studied Egyptology at the University of Vienna. 1991-1992 she participated in the research project "Stela of the New Kingdom" at the Kunsthistorisches Museum Vienna. Then she moved to Berlin to be an assistant for Sudan Archaeology at the Humboldt-University (1992-1997). 1998-2000 she was an assistant at the Ägyptisches Museum Berlin, 2000-2004 again an assistant for Sudan Archaeology at the Humboldt-University. Since 2005 she is receiving a grant for her habilitation. Her interdisciplinary research covers cultural archaeology and history of Northeastern Africa with special reference to Egyptology, Nubiology and Meroitic Studies. Under her main works are: *Die königlichen Frauen im antiken Reich von Kusch. 25. Dynastie bis zur Zeit des Nastasen (Meroitica 19)*, Wiesbaden 2001; "Die Ahnenreihe des Aspelta", in: Fitzenreiter, M. (Hg.), *Genealogie. Realität und Fiktion von Identität (Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie 5)*, London 2005, 147-154.

*Tanja S. Scheer* studierte Alte Geschichte, Klassische Archäologie und Mittelalterliche Geschichte in München und forschte u.a. in Rom und Washington D.C. Sie war Heisenbergstipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft und ist seit 2004 Professorin für Alte Geschichte an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der antiken Kulturgeschichte (Religion, Gesellschaft, antike Geschlechterverhältnisse). In Oldenburg leitet sie die von ihr gegründete Forschungsinitiative "Antike Religion und Alte Geschichte". Wichtige Veröffentlichungen zum Thema: *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik (Zetemata 100)*, München 2000; *Forschungen über die Frau in der Antike. Ziele, Methoden, Perspektiven: Gymnasium 107*, 2000, 143-172; *Die geraubte Artemis. Griechen, Perser und die Kultbilder der Götter*, in: Witte, M. & Alkier, S. (Hg.), *Die Griechen und der Vordere Orient (Orbis Biblicus et Orientalis 191)*, Göttingen 2003, 59-85.

*Silvia Schroer*, Professorin für Altes Testament und Biblische Umwelt an der Cetheol Fakultät Bern, studierte katholische Theologie und Althilologie in Münster, München und Freiburg (Schweiz). Sie promovierte 1986 bei Othmar Keel in Freiburg mit einer Arbeit über alttestamentliche Nachrichten von darstellender Kunst im alten Israel. Es folgte 1989 die Habilitation mit einer ikonographischen Arbeit über die Göttin auf den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel. Sie ist Gründerin und Herausgeberin der ersten Internet-Zeitschrift für Feministische Exegese in Europa ([www.lectio.unibe.ch](http://www.lectio.unibe.ch)). Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind: Altes Testament und Biblische Umwelt; altorientalische Ikonographie und Religionsgeschichte Israels/Palästinas; Frauen- und Geschlechtergeschichte des Alten Orients; Weisheitstheologie; Biblische Anthropologie; Feministische Exegese. Zahlreiche Fachbücher, zuletzt zusammen mit Othmar Keel: *Schöpfung. Biblische Theologien im Kontext altorientalischer Religionen*, Göttingen 2002; *Eva – Mutter alles Lebendigen. Frauen- und Göttinnenidole des Alten Orient*, Freiburg CH 2004; *Die Ikonographie Palästinas/Israels und der Alte Orient. Band 1 Vom ausgehenden Mesolithikum bis zur Frühbronzezeit*, Freiburg CH 2005.

*Irène Schwyn* ist Pfarrerin und arbeitet an einer Dissertation über die Konstruktion von Mutterschaft im Alten Testament und seiner Umwelt. Letzte Veröffentlichung: *Mutterschaft in den Bildern des Alten Orients*, in: Kampling, R. (Hg.), *Sara lacht ... Eine Erzmutter und ihre Geschichte*, Paderborn 2004, 99-107.

*Adrian Stähli* promovierte an der Freien Universität Berlin und habilitierte sich an der Universität Zürich; er ist gegenwärtig Assistent am Archäologischen Seminar der Universität Basel. Seine Forschungsschwerpunkte sind: griechische und römische Plastik, Kulturgeschichte der Nacktheit, des Körpers und der Sexualität, Gender Studies, Anthropologie der Bilder, Wissenschaftsgeschichte der Archäologie, Antikerezeption, Geschichte des Sammelns und von Sammlungen. Veröffentlichungen: *Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik*, Berlin 1999; zuletzt: *Die Rhetorik der Gewalt in Bildern des archaischen und klassischen Griechenland*, in: Fischer, G. & Moraw, S. (Hg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart 2005, 19-44; *Die Konstruktion sozialer Räume von Frauen und Männern in den Bildern* (im Druck).

*Deborah Sweeney* is Senior Lecturer in Egyptology at the Department of Archaeology and Ancient Near Eastern Cultures at Tel Aviv University, and was Visiting Lecturer at the University of Basel in 2003/4. She has written the chapter on "Letters from Ancient Egypt" in the forthcoming Oxford Handbook of Egyptology. Her recent work on elder women in Ancient Egypt is summarised in "Women Growing Older in Deir el-Medīna", in: Dorn, A. & Hofmann, T. & Loprieno, A. (ed.), *Living and Writing in Deir*

el-Medine – The Socio-historical Embodiment of Deir el-Medine Texts, Aegyptia Helvetica, Basel, 2006 (forthcoming). She is the author of: Correspondence and Dialogue. Pragmatic Features in Late Ramesside Letter-writing, Wiesbaden 2000, and has published various articles on language and gender in ancient Egypt.

*Frauke Weiershäuser* studierte die Fächer Allgemeine Geschichte mit Schwerpunkt Alte Geschichte, Altorientalistik und russische Literatur in Hamburg sowie Altorientalistik in Leiden (NL) und Göttingen. 2004 promovierte sie in Göttingen mit dem Thema “Die königlichen Frauen der Mesopotamischen Kulturen des 3. Jahrtausends v. Chr.: Ebla, Akkadzeit, Ur III-Zeit” (in Druckvorbereitung). Seit 2004 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Altorientalistik (Assyriologie) der Universität Göttingen beim Projekt “Digitale Keilschriftbibliothek Lexikalischer Listen aus Assur.”

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS – Volumes available

- Bd. 150 ELISABETH STAEHELIN / BERTRAND JAEGER (Hrsg.): *Ägypten-Bilder. Akten des «Symposiums zur Ägypten-Rezeption»*, Augst bei Basel, vom 9.–11. September 1993. 384 Seiten Text, 108 Seiten mit Abbildungen. 1997.
- Bd. 151 DAVID A. WARBURTON: *State and Economy in Ancient Egypt*. Fiscal Vocabulary of the New Kingdom. 392 pages. 1996.
- Bd. 152 FRANÇOIS ROSSIER SM: *L'intercession entre les hommes dans la Bible hébraïque*. L'intercession entre les hommes aux origines de l'intercession auprès de Dieu. 408 pages. 1996.
- Bd. 153 REINHARD GREGOR KRATZ / THOMAS KRÜGER (Hrsg.): *Rezeption und Auslegung im Alten Testament und in seinem Umfeld*. Ein Symposium aus Anlass des 60. Geburtstags von Odil Hannes Steck. 148 Seiten. 1997.
- Bd. 154 ERICH BOSSHARD-NEPUSTIL: *Rezeptionen von Jesaja 1–39 im Zwölfprophetenbuch*. Untersuchungen zur literarischen Verbindung von Prophetenbüchern in babylonischer und persischer Zeit. XIV–534 Seiten. 1997.
- Bd. 155 MIRIAM LICHTHEIM: *Moral Values in Ancient Egypt*. 136 pages. 1997.
- Bd. 156 ANDREAS WAGNER (Hrsg.): *Studien zur hebräischen Grammatik*. VIII–212 Seiten. 1997.
- Bd. 157 OLIVIER ARTUS: *Etudes sur le livre des Nombres*. Récit, Histoire et Loi en Nb 13,1–20,13. X–310 pages. 1997.
- Bd. 158 DIETER BÖHLER: *Die heilige Stadt in Esdras α und Esra-Nehemia*. Zwei Konzeptionen der Wiederherstellung Israels. XIV–464 Seiten. 1997.
- Bd. 159 WOLFGANG OSWALD: *Israel am Gottesberg*. Eine Untersuchung zur Literargeschichte der vorderen Sinaiperikope Ex 19–24 und deren historischem Hintergrund. X–300 Seiten. 1998.
- Bd. 160/1 JOSEF BAUER / ROBERT K. ENGLUND / MANFRED KREBERNIK: *Mesopotamien: Späturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit*. Annäherungen 1. Herausgegeben von Pascal Attinger und Markus Wäfler. 640 Seiten. 1998.
- Bd. 160/3 WALTHER SALLABERGER / AAGE WESTENHOLZ: *Mesopotamien: Akkade-Zeit und Ur III-Zeit*. Annäherungen 3. Herausgegeben von Pascal Attinger und Markus Wäfler. 424 Seiten. 1999.
- Bd. 160/4 DOMINIQUE CHARPIN / DIETZ OTTO EDZARD / MARTEN SOL: *Mesopotamien: Die altbabylonische Zeit*. Annäherungen 4. Herausgegeben von Pascal Attinger – Walther Sallaberger – Markus Wäfler. 1040 Seiten.
- Bd. 161 MONIKA BERNETT / OTHMAR KEEL: *Mond, Stier und Kult am Stadttor*. Die Stele von Betsaida (et-Tell). 175 Seiten mit 121 Abbildungen. 1998.
- Bd. 162 ANGELIKA BERLEJUNG: *Die Theologie der Bilder*. Herstellung und Einweihung von Kultbildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik. 1998. XII–560 Seiten. 1998.
- Bd. 163 SOPHIA K. BIETENHARD: *Des Königs General*. Die Heerführertraditionen in der vorstaatlichen und frühen staatlichen Zeit und die Joabgestalt in 2 Sam 2–20; 1 Kön 1–2. 388 Seiten. 1998.
- Bd. 164 JOACHIM BRAUN: *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen. XII–372 Seiten, 288 Abbildungen. 1999.

- Bd. 165 SOPHIE LAFONT: *Femmes, Droit et Justice dans l'Antiquité orientale*. Contribution à l'étude du droit pénal au Proche-Orient ancien. XVI–576 pages. 1999.
- Bd. 166 ESTHER FLÜCKIGER-HAWKER: *Urnamma of Ur in Sumerian Literary Tradition*. XVIII–426 pages, 25 plates. 1999.
- Bd. 167 JUTTA BOLLWEG: *Vorderasiatische Wagentypen*. Im Spiegel der Terracottaplastik bis zur Altbabylonischen Zeit. 160 Seiten und 68 Seiten Abbildungen. 1999.
- Bd. 168 MARTIN ROSE: *Rien de nouveau*. Nouvelles approches du livre de Qohéleth. Avec une bibliographie (1988–1998) élaborée par Béatrice Perregaux Allisson. 648 pages. 1999.
- Bd. 169 MARTIN KLINGBEIL: *Yabweh Fighting from Heaven*. God as Warrior and as God of Heaven in the Hebrew Psalter and Ancient Near Eastern Iconography. XII–374 pages. 1999.
- Bd. 170 BERND ULRICH SCHIPPER: *Israel und Ägypten in der Königszeit*. Die kulturellen Kontakte von Salomo bis zum Fall Jerusalems. 344 Seiten und 24 Seiten Abbildungen. 1999.
- Bd. 171 JEAN-DANIEL MACCHI: *Israël et ses tribus selon Genèse 49*. 408 pages. 1999.
- Bd. 172 ADRIAN SCHENKER: *Recht und Kult im Alten Testament*. Achtzehn Studien. 232 Seiten. 2000.
- Bd. 173 GABRIELE THEUER: *Der Mondgott in den Religionen Syrien-Palästinas*. Unter besonderer Berücksichtigung von KTU 1.24. XVI–658 Seiten und 11 Seiten Abbildungen. 2000.
- Bd. 174 CATHIE SPIESER: *Les noms du Pharaon comme êtres autonomes au Nouvel Empire*. XII–304 pages et 108 pages d'illustrations. 2000.
- Bd. 175 CHRISTOPH UEHLINGER (ed.): *Images as media – Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)*. Proceedings of an international symposium held in Fribourg on November 25–29, 1997. XXXII–424 pages with 178 figures, 60 plates. 2000.
- Bd. 176 ALBERT DE PURY/THOMAS RÖMER (Hrsg.): *Die sogenannte Thronfolgegeschichte Davids*. Neue Einsichten und Anfragen. 212 Seiten. 2000.
- Bd. 177 JÜRG EGGLE: *Influences and Traditions Underlying the Vision of Daniel 7:2–14*. The Research History from the End of the 19th Century to the Present. VIII–156 pages. 2000.
- Bd. 178 OTHMAR KEEL / URS STAUB: *Hellenismus und Judentum*. Vier Studien zu Daniel 7 und zur Religionsnot unter Antiochus IV. XII–164 Seiten. 2000.
- Bd. 179 YOHANAN GOLDMAN / CHRISTOPH UEHLINGER (éds.): *La double transmission du texte biblique*. Etudes d'histoire du texte offertes en hommage à Adrian Schenker. VI–130 pages. 2001.
- Bd. 180 UTA ZWINGENBERGER: *Dorfkultur der frühen Eisenzeit in Mittelpalästina*. XX–612 Seiten. 2001.
- Bd. 181 HUBERT TITA: *Gelübde als Bekenntnis*. Eine Studie zu den Gelübden im Alten Testament. XVI–272 Seiten. 2001.
- Bd. 182 KATE BOSSE-GRIFFITHS: *Amarna Studies, and other selected papers*. Edited by J. Gwyn Griffiths. 264 pages. 2001.
- Bd. 183 TITUS REINMUTH: *Der Bericht Nehemias*. Zur literarischen Eigenart, traditions-geschichtlichen Prägung und innerbiblischen Rezeption des Ich-Berichts Nehemias. XIV–402 Seiten. 2002.
- Bd. 184 CHRISTIAN HERRMANN: *Ägyptische Amulette aus Palästina/Israel II*. XII–188 Seiten und 36 Seiten Abbildungen. 2002.



- Bd. 185 SILKE ROTH: *Gebietlerin aller Länder*. Die Rolle der königlichen Frauen in der fiktiven und realen Aussenpolitik des ägyptischen Neuen Reiches. XII–184 Seiten. 2002.
- Bd. 186 ULRICH HÜBNER / ERNST AXEL KNAUF (Hrsg.): *Kein Land für sich allein*. Studien zum Kulturkontakt in Kanaan, Israel/Palästina und Ebirnâri. Für Manfred Weippert zum 65. Geburtstag. VIII–352 Seiten. 2002.
- Bd. 187 PETER RIEDE: *Im Spiegel der Tiere*. Studien zum Verhältnis von Mensch und Tier im alten Israel. 392 Seiten, 34 Abbildungen. 2002.
- Bd. 188 ANNETTE SCHELLENBERG: *Erkenntnis als Problem*. Qohelet und die alttestamentliche Diskussion um das menschliche Erkennen. XII–348 Seiten. 2002.
- Bd. 189 GEORG MEURER: *Die Feinde des Königs in den Pyramidentexten*. VIII–442 Seiten. 2002.
- Bd. 190 MARIE MAUSSION: *Le mal, le bien et le jugement de Dieu dans le livre de Qohélet*. VIII–216 pages. 2003.
- Bd. 191 MARKUS WITTE / STEFAN ALKIER (Hrsg.): *Die Griechen und der Vordere Orient*. Beiträge zum Kultur- und Religionskontakt zwischen Griechenland und dem Vorderen Orient im 1. Jahrtausend v. Chr. X–150 Seiten. 2003.
- Bd. 192 KLAUS KOENEN: *Bethel*. Geschichte, Kult und Theologie. X–270 Seiten. 2003.
- Bd. 193 FRIEDRICH JUNGE: *Die Lehre Ptahhoteps und die Tugenden der ägyptischen Welt*. 304 Seiten. 2003.
- Bd. 194 JEAN-FRANÇOIS LEFEBVRE: *Le jubilé biblique*. Lv 25 – exégèse et théologie. XII–460 pages. 2003.
- Bd. 195 WOLFGANG WETTENGEL: *Die Erzählung von den beiden Brüdern*. Der Papyrus d'Orbney und die Königsideologie der Ramessiden. VI–314 Seiten. 2003.
- Bd. 196 ANDREAS VONACH / GEORG FISCHER (Hrsg.): *Horizonte biblischer Texte*. Festschrift für Josef M. Oesch zum 60. Geburtstag. XII–328 Seiten. 2003.
- Bd. 197 BARBARA NEVLING PORTER: *Trees, Kings, and Politics*. XVI–124 pages. 2003.
- Bd. 198 JOHN COLEMAN DARNELL: *The Enigmatic Netherworld Books of the Solar-Osirian Unity*. Cryptographic Compositions in the Tombs of Tutankhamun, Ramesses VI, and Ramesses IX. 712 pages. 2004.
- Bd. 199 ADRIAN SCHENKER: *Älteste Textgeschichte der Königsbücher*. Die hebräische Vorlage der ursprünglichen Septuaginta als älteste Textform der Königsbücher. 224 Seiten. 2004.
- Bd. 200 HILDI KEEL-LEU / BEATRICE TEISSIER: *Die vorderasiatischen Rollsiegel der Sammlungen «Bibel+Orient» der Universität Freiburg Schweiz / The Ancient Near Eastern Cylinder Seals of the Collections «Bible+Orient» of the University of Fribourg*. XXII–412 Seiten, 70 Tafeln. 2004.
- Bd. 201 STEFAN ALKIER / MARKUS WITTE (Hrsg.): *Die Griechen und das antike Israel*. Interdisziplinäre Studien zur Religions- und Kulturgeschichte des Heiligen Landes. VIII–216 Seiten. 2004.
- Bd. 202 ZEINAB SAYED MOHAMED: *Festvorbereitungen*. Die administrativen und ökonomischen Grundlagen altägyptischer Feste. XVI–200 Seiten. 2004.
- Bd. 203 VÉRONIQUE DASEN (éd.): *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité*. Actes du colloque de Fribourg, 28 novembre – 1<sup>er</sup> décembre 2001. 432 pages. 2004.
- Bd. 204 IZAK CORNELIUS: *The Many Faces of the Goddess*. The Iconography of the Syro-Palestinian Goddesses Anat, Astarte, Qadesh, and Asherah ca. 1500-1000 BCE. XVI–208 pages, 108 plates. 2004.

- Bd. 205 LUDWIG D. MORENZ: *Bild-Buchstaben und symbolische Zeichen*. Die Herausbildung der Schrift in der hohen Kultur Altägyptens. XXII–390 Seiten. 2004.
- Bd. 206 WALTER DIETRICH (Hrsg.): *David und Saul im Widerstreit – Diachronie und Synchronie im Wettstreit*. Beiträge zur Auslegung des ersten Samuelbuches. 320 Seiten. 2004.
- Bd. 207 INNOCENT HIMBAZA: *Le Décalogue et l'histoire du texte*. Etudes des formes textuelles du Décalogue et leurs implications dans l'histoire du texte de l'Ancien Testament. XIV–376 pages. 2004.
- Bd. 208 CORNELIA ISLER-KERÉNYI: *Civilizing Violence*. Satyrs on 6th Century Greek Vases. XII–132 pages. 2004.
- Bd. 209 BERND U. SCHIPPER: *Die Erzählung des Wenamun*. Ein Literaturwerk im Spannungsfeld von Politik, Geschichte und Religion. XII–396 Seiten, 12 Tafeln. 2005.
- Bd. 210 CLAUDIA E. SUTER / CHRISTOPH UEHLINGER (Eds.): *Crafts and Images in Contact*. Studies in Eastern Mediterranean Art of the First Millennium BCE. Ca. XL–375 pages, 50 plates. 2005.
- Bd. 211 ALEXIS LEONAS: *Recherches sur le langage de la Septante*. 360 pages. 2005.
- Bd. 212 BRENT A. STRAWN: *What Is Stronger than a Lion?* Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East. XXX–602 pages, 483 figures. 2005.
- Bd. 213 TALLAY ORNAN: *The Triumph of the Symbol*. Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban. XXXII–488 pages, 220 figures. 2005.
- Bd. 214 DIETER BÖHLER / INNOCENT HIMBAZA / PHILIPPE HUGO (Ed.): *L'Ecrit et l'Esprit*. Etudes d'histoire du texte et de théologie biblique en hommage à Adrian Schenker. 512 pages. 2005.
- Bd. 215 SÉAMUS O'CONNELL, *From Most Ancient Sources*. The Nature and Text-Critical Use of Greek Old Testament Text of the Complutensian Polyglot Bible. XII–188 pages. 2006.
- Bd. 216 ERIKA MEYER-DIETRICH, *Senebi und Selbst*. Personenkonstituenten zur rituellen Wiedergeburt in einem Frauensarg des Mittleren Reiches. 424 Seiten, 32 Seiten Tafeln. 2006.
- Bd. 217 PHILIPPE HUGO, *Les deux visages d'Élie*. Texte massorétique et Septante dans l'histoire la plus ancienne du texte de 1 Rois 17-18. XX–396 pages. 2006.
- Bd. 218 STEFAN ZAWADZKI, *Garments of the Gods*. Studies on the Textile Industry and the Pantheon of Sippar according to the Texts from the Ebabbar Archive. XXIV–264 pages. 2006.
- Bd. 219 CARSTEN KNIGGE, *Das Lob der Schöpfung*. Die Entwicklung ägyptischer Sonnen- und Schöpfungshymnen nach dem Neuen Reich. XII–372 Seiten. 2006.
- Bd. 220 SILVIA SCHROER (ed.), *Images and Gender*. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art. 392 pages, 29 plates. 2006.
- Sonderband CATHERINE MITTERMAYER, *Altbabylonische Zeichenliste* der sumerischliterarischen Texte. XII–292 Seiten. 2006.

Weitere Informationen zur Reihe OBO: [www.unifr.ch/bif/obo/obo.htm](http://www.unifr.ch/bif/obo/obo.htm)

ACADEMIC PRESS FRIBOURG  
VANDENHOECK & RUPRECHT GÖTTINGEN

# ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS, SERIES ARCHAEOLOGICA

- Bd. 8 DONALD M. MATTHEWS: *Principles of composition in Near Eastern glyptic of the later second millennium B.C.* 176 pages, 39 pages with drawings, 14 plates. 1990.
- Bd. 9 CLAUDE DOUMET: *Sceaux et cylindres orientaux: la collection Chiba*. Préface de Pierre Amiet. 220 pages, 24 pages d'illustrations. 1992.
- Bd. 10 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel*. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung. 376 Seiten mit 603 Abbildungen im Text. 1995.
- Bd. 11 BEATRICE TEISSIER: *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*. XII–224 pages with numerous illustrations, 5 plates. 1996.
- Bd. 12 ANDRÉ B. WIESE: *Die Anfänge der ägyptischen Stempelsiegel-Amulette*. Eine typologische und religionsgeschichtliche Untersuchung zu den «Knopfsiegeln» und verwandten Objekten der 6. bis frühen 12. Dynastie. XXII–366 Seiten mit 1426 Abbildungen. 1996.
- Bd. 13 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel*. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band I. Von Tell Abu Farağ bis 'Atlit. VIII–808 Seiten mit 375 Phototafeln. 1997.
- Bd. 14 PIERRE AMIET / JACQUES BRIEND / LILIANE COURTOIS / JEAN-BERNARD DUMORTIER: *Tell el Far'ab*. Histoire, glyptique et céramologie. 100 pages. 1996.
- Bd. 15 DONALD M. MATTHEWS: *The Early Glyptic of Tell Brak*. Cylinder Seals of Third Millennium Syria. XIV–312 pages, 59 plates. 1997.
- Bd. 17 OLEG BERLEV / SVETLANA HODJASH: *Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt*. From the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorrussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States. XIV–336 pages, 208 plates. 1998.
- Bd. 18 ASTRID NUNN: *Der figürliche Motivschatz Phöniziens, Syriens und Transjordaniens vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.* 280 Seiten und 92 Seiten Illustrationen. 2000.
- Bd. 19 ANDREA M. BIGNASCA: *I kernoi circolari in Oriente e in Occidente*. Strumenti di culto e immagini cosmiche. XII–328 Seiten, Tafeln und Karten inbegriffen. 2000.
- Bd. 20 DOMINIQUE BEYER: *Emar IV. Les sceaux. Mission archéologique de Meskéné-Emar. Recherches au pays d'Aštata*. XXII–496 pages, 66 Planches. 2001.
- Bd. 21 MARKUS WÄFLER: *Tall al-Hamīdiyya 3*. Zur historischen Geographie von Idamaraş zur Zeit der Archive von Mari<sup>(2)</sup> und Šubat-enlil/Šehnā. Mit Beiträgen von Jimmy Brignoni und Henning Paul. 304 Seiten. 14 Karten. 2001.
- Bd. 22 CHRISTIAN HERRMANN: *Die ägyptischen Amulette der Sammlungen BIBEL+ORIENT der Universität Freiburg Schweiz*. X–204 Seiten, 126 Seiten Tafeln inbegriffen. 2003.
- Bd. 23 MARKUS WÄFLER: *Tall al-Hamīdiyya 4*. Vorbericht 1988–2001. 272 Seiten. 20 Pläne. 2004.
- Bd. 24 CHRISTIAN HERRMANN: *Ägyptische Amulette aus Palästina/Israel*. Band III. XII–252 Seiten und 112 Seiten Bildtafeln. 2006.
- Bd. 25 JÜRG EGGLER / OTHMAR KEEL: *Corpus der Siegel-Amulette aus Jordanien. Vom Neolithikum bis zur Perserzeit*. XVIII–518 Seiten. 2006.
- Bd. 26 OSKAR KÄELIN: *«Modell Ägypten»*. Adoption von Innovationen im Mesopotamien des 3. Jahrtausends v. Chr. 208 Seiten. 2006.

ACADEMIC PRESS FRIBOURG  
VANDENHOECK & RUPRECHT GÖTTINGEN



## Plates





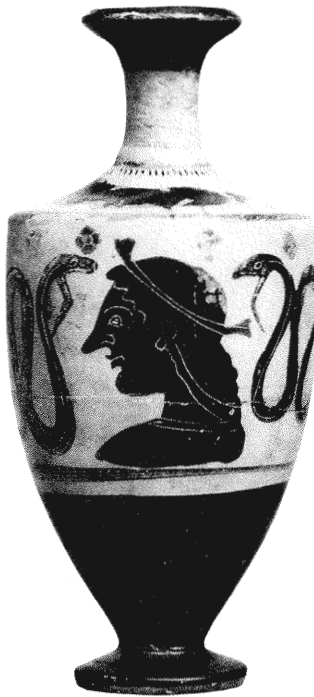
1 Medea escapes in her chariot after murdering her sons, bell-krater from Lucania, Italy, Policoro Painter. Cleveland Museum of Art 91.1 [Sourvinou-Inwood 1997: fig. 3]



2 Medea rejuvenates the ram, Attic red-figure hydria, from Vulci, Copenhagen Painter, ARV 258.26. London British Museum E163 [Reeder 1995: 408 no. 134]

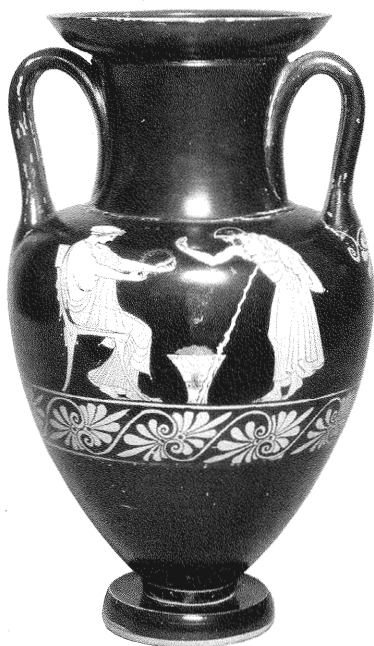


- 1 Theseus tames the Marathonian Bull, Attic red-figure calyx-krater from Locri, Polygnotos Group, ARV 1057.104. New York, Metropolitan Museum of Art 56.171.48 [Matheson 1995: pl.165]



- 2 Bust of Medea between snakes, Attic black-figure lekythos, London, British Museum 1926.4-17.1 [Sourvinou-Inwood 1997: fig. 1]

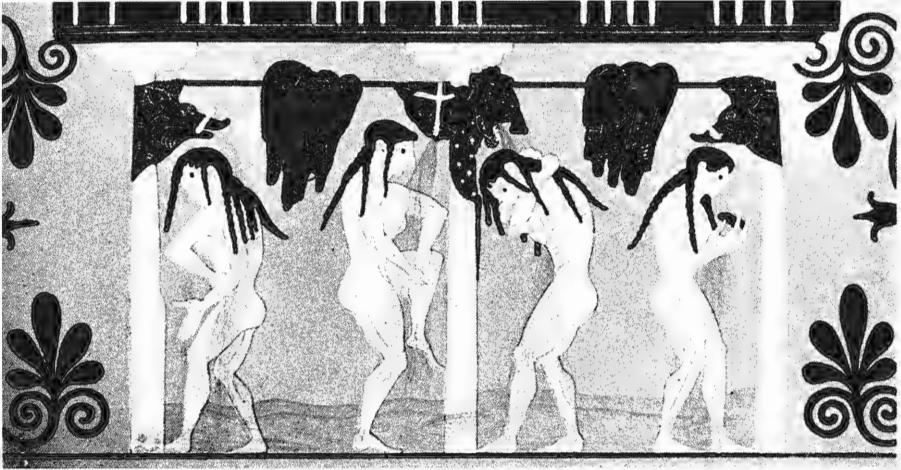




1 Seated woman with wreath and standing man, Attic red-figure Nolan amphora, no provenance, Providence Painter, ARV 638.43. Harvard University Art Museum 1972.45 [Reeder 1995: 183 no. 37]



2 Men washing at a fountain house, Attic black-figure hydria from Vulci, Antimenos Painter, ABV 266.1. Leiden PC 63 [Robertson 1959: 87]



- 1 Women washing at a fountain house, Attic black-figure neck-amphora, Edinburgh Painter, ABV 487. Berlin, Staatliche Museen F1843 [Lewis 2002: fig. 4.11]



- 2 Woman with mirror and alabastron, Attic red-figure cup (interior), no provenance, Douris, ARV 432.60. Paris, Louvre S1350 [Davidson 1997: fig. 8]



- 3 Muffled women dancing, Attic red-figure column-krater, no provenance, Eupolis Painter, ARV 10974.1. Mt. Holyoke College, S. Hadley [Llewellyn-Jones 2003: fig. 66]



1 Statue of Ninalla, wife of Gudea of Lagash, from Tello, Neo Sumerian, Paris, Louvre [Courtesy, Musée du Louvre]



2 Statue of woman, dedicated for the life of Gudea of Lagash, from Tello, Neo Sumerian, Paris, Louvre [Spycket 1981: pl. 134]



1 Seal of woman buried in grave PG 871, Royal Cemetery at Ur, Akkadian [Woolley 1934: pl. 211 no. 291]



2 Seal of Takunai, (wet-)nurse, Akkadian. Jerusalem, Bible Lands Museum [Muscarella 1981: 89 fig. 46]



3 Seal of Ishkupparakum, chief administrator, Akkadian [Boehmer 1965: fig. 384]



1 Seal of Sasa, Akkadian, Chicago, Oriental Institute [Frankfort 1955: no. 987]



2 Seal of daughter of a scribe, from Ur, PG area (U. 15043), Neo Sumerian, Philadelphia, University Museum [Legrain 1951: no. 348]



3 Seal of Qiptia, daughter of ereš-diğir-priestess, from Eshnunna, Isin/Larsa period [Frankfort 1955: no. 913]



- 1 Relief Assurnasirpals II. aus dem Northwest-Palast in Nimrud (883-859 v.Chr.). Sturm der Assyrer auf eine Stadt [Orthmann 1975: Abb. 202b]



- 2 Relief Assurnasirpals II. aus dem Northwest-Palast in Nimrud (883-859 v.Chr.). Drei klagende Frauen und ein Kind, abgeführt von einem assyrischen Soldaten [Barnett & Lorenzini 1975: Taf.27]



1 Bronzetafel von Balawat, Salmanassar III. Erstürmung von Khazazu in Phönizien (858 v.Chr.) [King 1915: Pl. 16]



2 Bronzetafel von Balawat, Salmanassar III. Gefangene einer Stadt in Nordost-Mesopotamien (Schubrier) (858 v.Chr.) [King 1915: Pl. 46]



1 Bewaffnete Krieger; attisch-geometrische Kanne des späten 8. Jh.v.Chr. Brauron, Museum [Photo Archäologisches Seminar der Universität Basel]



2 Frauen und Männer bei der Totenklage an der Bahre; attisch-geometrische Amphora des späten 8. Jh.v.Chr. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1966.89 [Ahlberg 1971b: fig. 43e]



3 Bewaffnete Männer (links) und Frauen (rechts) bei der Totenklage an der Bahre; attisch-geometrische Amphora des späten 8. Jh.v.Chr. Brauron, Museum [Photo Archäologisches Seminar der Universität Basel]



4 Männlicher Leichnam auf der Bahre; attisch-geometrisches Amphorafragment der zweiten Hälfte des 8. Jh.v.Chr. Thorikos, Grabung TC 65.666 [Ahlberg 1971b: fig. 30]





1 Totenklage und Wagenparade; attisch-geometrischer Krater des mittleren 8. Jh. v. Chr. New York, Metropolitan Museum 14.130.14 [Schweitzer 1969: Taf. 41]



2 Klagende Frauen an der Bahre; attisch-geometrische Amphora des mittleren 8. Jh. v. Chr. Athen, Archäologisches Nationalmuseum 18062 [Ahlberg 1971b: fig. 24b]



1 Klagende Frauen an der Bahre; attisch-geometrische Amphora des mittleren 8. Jh.v.Chr. Athen, Archäologisches Nationalmuseum 804 [Simon 1976: Taf. 5 oben]



2 Leichenhaufen neben einem Kriegsschiff; attisch-geometrisches Kraterfragment des mittleren 8. Jh.v.Chr. Paris, Louvre A 527 [Ahlberg 1971a: fig. 37]



3 Grabstatue des Kroisos; attischer Kuros der zweiten Hälfte des 6. Jh.v.Chr. Athen, Archäologisches Nationalmuseum 3851 [Richter 1960: fig. 395, 397]



1 Herakles erwürgt den Löwen von Nemea im Beisein von Iolaos und Athena; attisch-schwarzfigurige Amphora des späten 6. Jh.v.Chr. Brescia, Museo Civico [Simon 1976: Taf. 80]



2 Deianeira überreicht Herakles das vergiftete Gewand; attisch-rotfigurige Pelike der zweiten Hälfte des 5. Jh.v.Chr. London, British Museum E 370 [Vollkommer 1988: fig. 42]



1 Athenian red-figure kylix, by the Triptolemos Painter, about 470 BCE. Market [Galerie Nefer, Ancient Art, Zürich, Auktion 5, 1987, no. 10]



2 Athenian red-figure kylix, by Makron, about 490-480 BCE. Godalming Museum 1960.74 [Kunisch 1997: pl. 43 fig. 124]



- 1 Athenian red-figure lekythos, by the Bowdoin Painter, about 450 BCE. Cracow, Museum 605 [Bienkowski 1917: 16 fig. 8]



- 2 Athenian red-figure krater, by the Painter of Tarquinia 707, about 450 BCE. Wien, Kunsthistorisches Museum IV 2166 [Paul-Zinserling 1994: pl. 56 fig. 1]



1 Athenian red-figure pelike, by the Painter of Athens 1472, about 420-400 BCE. Athens, National Museum 1472 [Paul-Zinserling 1994: pl. 62 fig. 2]



2 Athenian red-figure pyxis, about 420-400 BCE. New York, Metropolitan Museum 1972.118.148 [Oakley & Sinos 1993: 62 fig. 21]



3 Athenian red-figure pelike, by the Hesperides Painter, about 450 BCE. St. Petersburg 15449 [Paul-Zinserling 1994: pl. 57 fig. 2]



- 1 Paestan lebes gamikos, Asteas-Python group, about 340/330 BCE. Private collection [Günthner & al. 1997: 166-169 no. 47]



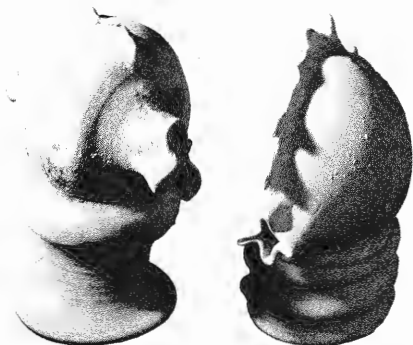
- 2 Athenian red-figure lekythos, about 480 BCE. Market [Galerie Günter Puhze, 1985, Kunst der Antike, Katalog 6, Freiburg, no. 220]



1 Terracotta plaque. Florence, Museo Archeologico, inv. 4575 [Bartoloni 1970: pl. 22 a]



2 Etrusco-Roman uterus from Tessennano [Costantini 1995: pl. 43]



3 Etrusco-Roman uterus from Vulci, 4th-2nd century BCE, Fontanile di Legnisina, Museo archeologico di Tuscania [Baggieri 1999: fig. 63]



4 Etrusco-roman uterus with 'balls' from Vulci, 4th-2nd century BCE, Fontanile di Legnisina. Museo archeologico di Tuscania, inv. 1000950 [Baggieri 1999: fig. 69]



5 Bronze votive key from Tufillo, 3rd-2nd century BCE. Chieti, Archaeological Museum, inv. 18572 [Campanelli & Faustoferri 1997: pl. 14]





1 Frauenstatuette aus Girsu, Steatit, Höhe 17 cm [Strommenger 1960: Taf. 18]



2 Frauenköpfchen aus Ur, Diorit, Höhe 8,3 cm  
[Woolley 1955: Pl. 43 oben]

3 Statue des Stadtfürsten Gudea [Caubet & Pouyssegur 1998: 82 Mitte]



1 Statue des Königs Šulgi aus Ur [Orthmann 1975: Taf. 63a, b]



2 Statuette einer sitzenden Frau, Höhe 11,6 cm [Staatliche Museen zu Berlin 1992: Nr. 41]



3 Frauenköpfchen aus Ur, Alabaster, Höhe 9,5 cm [Woolley 1955: Pl. 43 unten]



4 Reliefierte Weiheplatte [Orthmann 1975: Taf. 117b]



1 Reliefscheibe der Enheduana aus Ur, Alabaster  
[Orthmann 1975: Taf. 101]



2 Sitzbild der Enanatum aus Ur, Höhe 24,5 cm  
[Spycket 1981: Pl. 176]



3 Siegel einer Frau [Moortgat 1940: Nr. 271]



4 Siegel der Geme-Ninlila [Mayr 2002: fig. 9]



1 Livia als Salus [Kent & al. 1973: Taf. 4 Nr. 158]



2 Kleopatra als Regina Regum [Kent & al. 1973: Taf. 29 Nr. 111]



3 Agrippina mit Nero [Kent & al. 1973: Taf. 50 Nr. 189]



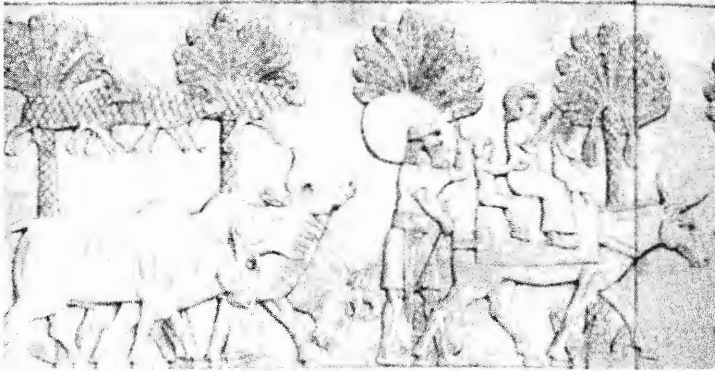
4 Faustina die Jüngere mit einigen ihrer Kinder [Kent & al. 1973: Taf. 82 Nr. 350]



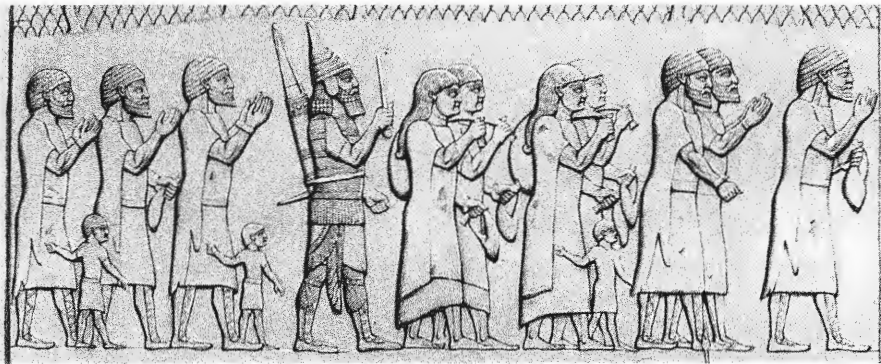
5 Julia Mamaea als Mutter des Feldlagers [Kent & al. 1973: Taf. 102 Nr. 437]



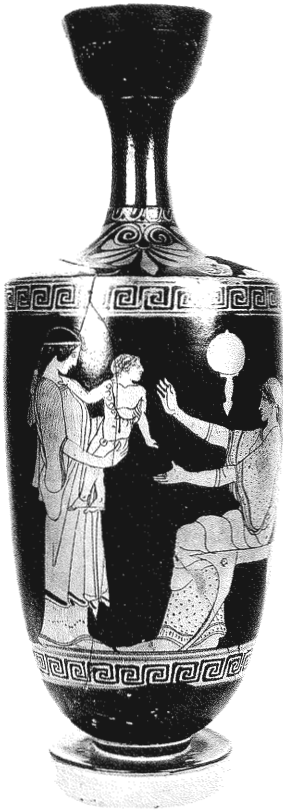
6 Julia Mamaea als Weltherrscherin [Kent & al. 1973: Taf. 101 Nr. 434]



1 Ausschnitt eines Reliefs aus dem SW-Palast Sanheribs in Ninive. London British Museum 124.953-5 [Layard 1853: Pl. 35]



2 Ausschnitt eines Reliefs aus dem SW-Palast Sanheribs in Ninive [Barnett & el. 1998: II Abb. 372a]



1 Frauengemachszene, Lekythos des Malers von Boulogne 228, Athen, 470/60 v.Chr. Archäologisches Nationalmuseum 1304 [Tzachou-Alexandri 2000: 111 Abb. 8]



2 Grabszene, weißgrundige Lekythos des Malers von Berlin 2451, um 430 v.Chr. Zürich, Archäologisches Institut der Universität L545 [Shapiro 1991: 654 Abb. 26]



3 Eriphyle und Alkmaion, Hydria, um 430 v.Chr. Berlin, Antikensammlung F 2395 [Böhr 2002: Taf. 26,5]



- 1 Aithra und Theseus, Kylix des Makron (Innenbild), um 490/80 v.Chr. St. Petersburg, Ermitage 649 [Photo LIMC, Würzburg; Shapiro 1982: 291-297 Abb. 1; Schefold & Jung 1989: 273 Abb. 244]



- 2 Thetis und Achilleus, Pelike, um 470/60 v.Chr. London, British Museum E 363 [Photo LIMC, Würzburg; Kossatz 1981: 124 Nr. 515 mit Abbildung; Merthen 2005: VI C7]



- 3 Proke/Aedon und Itys, Kylix des Magnoncourt-Malers, um 500 v.Chr. München, Antikensammlung 2638 [Touloupa 1994: 527, 529 Nr. 2 Taf. 418; March 2000: 124 Abb. 7.1]



1 Grabstele der Choirine aus Eleusis, 370-360 v.Chr. Privatsammlung Schweiz [Scholl 1996: Nr. 520 Taf. 38.1]



2 Iphigenie als Priesterin der Artemis, attischer Krater des Malers der Iphigenie, um 400-380 v.Chr. Ferrare, Museo Nazionale di Spina, T 1145 [Mantis 1990: Taf. 19 A]



3 Grabstele der Polystrate aus Rhamnous, 380-370 v.Chr. [Mantis 1990: Taf. 11 A]



4 Grabstele einer unbenannten Priesterin, 380-370 v.Chr. [Mantis 1990: Taf. 11 B]





1 Grabstele der Chairestrate aus Athen, 4. Jh. v.Chr.  
[Mantis 1990: Taf. 13 A]



2 Grabstele der Nichomache, 360-350 v.Chr.  
[Mantis 1990: Taf. 17 A]



3 Grabstele der Abryllis aus Athen, 2.-1. Jh. v.Chr. [Mantis 1990: Taf. 14 A]



1 Grabstele der Demo aus Smyrna, 2. Jh. v.Chr. [Pfuhl & Moebius 1977: Taf. 67 Nr. 410]



2 Grabstele des Posideos und der Herophanta aus Smyrna, 2. Jh. v.Chr. [Pfuhl & Moebius 1977: Taf. 82 Nr. 529]



3 Grabstele des Hexakestes und der Metreis aus Smyrna, 2. Jh. v.Chr. [Pfuhl & Moebius 1977: Taf. 129 Nr. 872]



4 Grabstele der Nike aus Beroia, 2. Jh. n.Chr. [Gou-naropoulou & Hatzpoulos 1998: 607 Nr. 312]



1 Grabstele der Isias aus Smyrna, Anfang 2. Jh. v.Chr. [Pfuhl & Moebius 1977: Taf. 61 Nr. 376]



2 Grabstele der Abryllis aus Athen, 2.-1. Jh. v.Chr. [Mantis 1990: Taf. 14 A]

## Zusammenfassung

Der vorliegende Band dokumentiert in 16 Beiträgen die Ergebnisse eines interdisziplinären Symposions in Bern, das die Herausgeberin im April 2004 in Zusammenarbeit mit der Schweizerischen Gesellschaft für Orientalische Altertumswissenschaft organisieren konnte. Die Leitfrage des Symposions nach dem Quellenwert, den Bilder bei der Rekonstruktion von Frauengeschichte haben, wurde von den TeilnehmerInnen in unterschiedlicher Weise aufgenommen. Während einige Vorträge einen Überblick über ein ganzes Forschungsgebiet anstrebten und dabei grundsätzliche hermeneutische Ansätze für den feministischen oder gender-orientierten Umgang mit antiken Bildern zu formulieren suchten, fokussierten andere auf speziellere Themen wie die Inszenierung von Nacktheit oder die Frage nach dem Bild der Herrscherin, der Mutter oder der Priesterin, um die Implikationen der Gesetzmässigkeiten antiker Kunst für Genderfragen herauszuarbeiten. Bilder sind wie Texte kulturell kodifiziert. Es gilt, ihre «Agenda» zu bestimmen und sie zugleich von der Vormundschaft der Textinterpretation zu befreien, die in den Altertumswissenschaften noch längst nicht überwunden ist. Das Buch ist eine einzigartige und bahnbrechende Sammlung neuester Genderforschung im Bereich der Ikonographie Ägyptens, Mesopotamiens und Palästinas/Israels sowie der griechischen und römischen Antike.

## *Summary*

The present volume publishes the sixteen contributions to an international and interdisciplinary symposium which was held in Bern in April 2004, organized by the editor in cooperation with the Swiss Society for Ancient Near Eastern Studies. Participants responded in a multitude of ways to the guiding question of the «Value of Pictures as a Source for the Reconstruction of Women's History in Antiquity». Some surveyed an area of research in order to formulate feminist or gender-orientated hermeneutics allowing modern scholars to «read» pictures from ancient cultures. Others focused on themes (such as nakedness and nudity) or images of particular types of women (such as empresses, mothers, or priestesses) in order to work out the principles of ancient art and their implications for gender issues. Images are culturally codified as much as texts. This conference sought to define their specific «agenda» and to free the approach to images from the constraints of textual interpretation, which still dominates research on the ancient world.

This outstanding and pioneering collection offers fundamental insights from the latest gender research into the iconography of ancient Egypt, Mesopotamia, Palestine/Israel, Greece and Rome.